

مجلــة فكريــة إبداعيــة

شهرية تصدر مؤقتاً ست مرات في السنة ـــ السنة الخامسة ـــ العدد العشرون 1981

المدير المسؤول : محمد بنيس.

هيئة التحرير : محمد البكري، مصطفى المسناوي، عبد الله راجع.

العنوان : ص.ب : 505، المحمدية، المغرب.

الاشتراكـات :

المـغـرب :

الاشتراك العادي : 30 درهما
اشتراك المؤسسات : 75 درهما

الأقطار العربية وأوروبا :

الاشتراك العادي : 75 درهما
اشتراك المؤسسات : 225 درهم
إشتراك المساندة : ابتداء من 50 درهم

تبعث الاشتراكات باسم
محمد بنيس
الحساب البريدي : 1.383.41 الرباط

التصفيف الالكتروني : ليو النخلة، 5، زنقة مستغانم البيضاء
السحب : مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر.
التوزيع : سوشبريس.

1 ـــ المقالات التي تنشر في المجلة تعبر عن رأي كاتبيها
2 ـــ المقالات التي لم تنشر لا تردّ الى أصحابها.

الموضوعات :

عن المؤتمر السابع لاتحاد كتاب المغرب

1 ــ بدءا، ينبغي تسجيل أن أهمية الحديث عن المؤتمر السابع لاتحاد المغرب، الذي انعقد مؤخرا بمدينة الدارالبيضاء ــ تنبع أساسا من أهمية موضوعه بالذات، ذلك لأننا نعتبر، مقتنعين، أن اتحاد كتاب المغرب هو من بين أهم المؤسسات الوطنية الديموقراطية في تاريخنا وواقعنا الوطنيين. وهو بذلك، وإلى، جانب منظمات جماهيرية أخرى، يمثل نموذجا متقدما نسبيا على مستوى الممارسات الوحدوية والنضالات الوطنية في المجال الثقافي العام.

فماذا يمكن أن نقول عن المؤتمر انطلاقا من هذا التصور ؟

نسجل أولا أن المأمول من الاتحاد كان هو :

ــ ترسيخ تقاليد الوحدة من خلال الحوار والنقاش والصراع الديمقراطي الذي بقدر ما ينمي ويعمق الاختيارات والبرامج يعضد الوحدة ويزيدها تماسكا وصلابة. فالوحدة لا تعني الواحد المتماثل مع نفسه، بل تعني التعدد والاختلاف في ظل «الاتحاد» ومن أجله.
ــ إبراز الثقافي إلى جانب السياسي والاجتماعي...إلخ في الصراع الوطني العام من أجل التحرر الذي لا يمكن أن يكون إلا شاملا أو لا يكون.

بلورة برنامج عام ومفصل لتوجيه العمل الثقافي نحو تحقيق حد أدنى يتضمن :

▭ المساهمة في بناء ونشر ثقافة وطنية عربية ديمقراطية وشعبية.

▭ العمل على تأسيس وتعميم مبادىء وخلاصات وقيم الفكر العلمي التقدمي الانساني (الموروث والمعاصر) والابداع التحرري بمختلف اجتهاداته.

▭ إتاحة أكبر ما يمكن من الفرص لحوارات واعية مسؤولة وبدون حساسيات بين المثقفين في المغرب أساسا، وعلى المستوى العربي كذلك، حتى يرتفع المستوى «الذاتي» للتناقضات إلى مستوى موضوعي، وتتمكن التناقضات والاشكالات الثقافية من إيجاد صيغة فاعلة للانصهار في مشاغل تحويل الواقع، ويتم تشجيع وتطوير مختلف أنواع الخلق الثقافي، وتضمن حقوق الكاتب المغربي المعنوية والمادية.

فهل قام الاتحاد ــ وهو المؤهل موضوعيا وتاريخيا للقيام بدور مهم في انجاز هذه المهام وغيرها ــ بواجباته في هذا الصدد أم لا ؟

2 ــ للحقيقة والتاريخ، نثبت بصراحة ممضة ومشفقة في آن، كون الاتحاد لم يستطع الارتقاء إلى هذا المستوى. وقد أتى المؤتمر السابع لكي يقوي هذه القناعة ــ الخلاصة مع الأسف.

فإذا نحن التفتنا إلى السنوات العشرين الماضية من عمر الاتحاد فسوف نحس إحساساً متناقضاً : إذا كانت مرحلة الاتحاد الأولى قد ساهمت نسبيا في تأسيس تقاليد الوحدة ومؤسساتها الثقافية، وفي الوقت نفسه تجلت مبادرات، ولو محدودة، في نشر الكتابة (بآفاق خصوصا)، وإذا كانت مرحلته الثانية (ابتداء من المؤتمر الثالث) قد دفعت به إلى إيجاد صيغة عمل جد إيجابية بجانب القوى الوطنية (أيام الكتلة) وتصعيد الصراع الوطني ثقافيا وسياسيا (ميثاق التعليم)، فإنه في مرحلته الأخيرة (منذ المؤتمر الخامس إلى السابع)، ورغم عدد من الايجابيات التي نسجلها في : عقد ندوات حول «إشكاليات الثقافة الوطنية»، «الرواية العربية الجديدة» وتنظيم قراءة للكتاب المغربي...، صار اتحاد كتاب المغرب أسيرا لعدة أخطاء أهمها التجريبية والعفوية وانعدام البرنامج الثقافي العام المنبني على تحليل شامل للأوضاع الثقافية والتناقضات الرئيسية والثانوية فيها، بالاضافة إلى التردد وضعف الديناميكية والمردود.

ومع المؤتمر السابع استفحل الأمر، وكاد يصبح رسميا ما كان مجرد ظواهر عرضية مؤقتة وعابرة. ولأن أخطاء ومنزلقات هذه الممارسة دخلت مرحلة التنظير لها، اقتضى الأمر منا التفاتا نقديا أخويا للاتحاد من خلال مؤتمره السابع.

3 ـــ وجاء المؤتمر، وككل مؤتمر لأية مؤسسة، وخصوصا إذا كانت من نفس طبيعة اتحادنا ديمقراطية «وجماهيرية» واستقلالا، كان منتظرا أن يشكل فرصة للمراجعة والنقد الحقيقي، وليس البروتوكولي ـــ التبريري، يعاد النظر خلالها في الممارسة قياسا على الأهداف والنوايا والمطامح المبرمجة في مخططات شاملة ومفصلة، والتفكير في أساليب تجاوز النقائص والثغرات، مع الطموح إلى حل إشكالات المستقبل، وليس فقط تلك التي تخلفت عن الماضي بدون حل.. هكذا يكون المؤتمر، لامجرد حدث عارض كأي حدث، ولاتنفيذا شكليا لمقتضيات قانون يفرض عقده بين سنتين، ومن أجل التنويه الذاتي وتزكية مكتب قديم (أو رئاسة قديمة)، ولا حتى تجديده بآخر من الأسماء دون المحتوى والتوجيهات.

4 ـــ منذ البدايات الأولى للتحضير استبانت المقدمات المنبئة بنتائج من نفس طبيعتها غير الجادة والمشككة في آن من :

ـــ عدم الدفع بالفروع للمساهمة في التحضير عن طريق تقديم تقارير، ورقات عمل وملفات للنقاش.

ـــ عدم إثارة موضوع المؤتمر على مستوى النقاش العام والعلني

ـــ عدم استعمال مجلة «آفاق» كوسيلة للتحضير الخاص بالأعضاء والرأي العام الوطني.

ـــ شبه تهريب للمؤتمر من الرباط إلى الدار البيضاء، بما يوحي في الظاهر بإتاحة المناخ الجماهيري ـــ الشعبي له، لكي يتم، على النقيض من ذلك، عزله في قاعة صغيرة لاتسمح بالحضور سوى لعدد قليل من الجمهور الملاحظ.

ــ أعمال «ثقافية» **دعائية** في حقيقتها قبيل وأثناء المؤتمر : الأسبوع الثقافي مع مجلس عين الذياب ــ توزيع مجلة «آفاق» مع جلسته الافتتاح...

إنها شروط تحضير لفعل يكاد المرء ينعته بـ «التآمرية». ومع ذلك كنا نأمل، مع بداية المؤتمر في جلسة الافتتاحية، في تجاوز سلبيات التحضير، إلا أن ما حصل هو تزكية التوجه العام لهذه السلبيات من خلال كلمة الافتتاح ذات الطابع البرتوكولي الخامل، والمفتقدة لأي محتوى نظري أو علمي؛ وكلمة الرئيس التي اتسمت بالمبالغة في تجريدات وتهويمات نظرية فرضت على جمهور ليست لديه مناسبة لمناقشتها؛ ثم من خلال تقرير أدبي (ومالي) يسرد الأحداث برؤية تبريرية تبتعد عن التحليل واستخلاص ما يسمح بنقاش المحتوى والخط العام.

أما أعمال اللجن فقد تميزت، على غير العادة، بظاهرة غريبة، ولكنها تحمل الكثير من الدلالات، تتمثل في ضعف الاهتمام باللجنة السياسية والبيان العام وورقة المطالب، والتركيز في الوقت نفسه على لجنة القانون دون غيرها، وهو مايدل صراحة على أزمة الاتحاد التنظيمية ، وفي العمق أزمة الاختيارات والأهداف، أزمة تدهور لا أزمة نمو. أما اللجنة الثقافية فقد غرقت في التفاصيل، وتركت البرنامج العام، والتوجهات الرئيسية، في الظل.

5 ــ وبصورة عامة يمكن تلخيص أهم نتائج وخلاصات المؤتمر في التالي:

ــ لقد ظهر واضحا، سواء من خلال عدد المؤتمرين الرسميين (حوالي **140** مما يقارب **400** عضو في الاتحاد)، أو من خلال المشاركين فعليا (**95** عضوا فقط أثناء انتخاب المكتب المركزي، ونصف هذا العدد تقريبا في اللجن أو الجلسة العامة) أن هناك أزمة ديمقراطية في الاتحاد : ذلك أن التناقض الرئيسي الذي يمكن استشفافه قبل المؤتمر وأثنائه (عدم مشاركة الأغلبية الساحقة للأعضاء ــ انعدام الحماس لدى عدد غير ضئيل من المؤتمرين أنفسهم...) منحصر أساسا بين اتجاهين، واحد يريد تطوير الاتحاد، محتوى وهيكلا، والآخر يريد الابقاء على ما هو موجود، بل الرجوع بالتحاد إلى الوراء.

أما الاتجاه الأول قد كان يهدف الى هذا التطوير من خلال طروحات ومقترحات :

ــ مسألة تحديد هوية الاتحاد بتخليصه من شروط المرحلةالتاريخية السابقة (الخلط بين الاختصاصات) وجعله مقتصرا على الكتاب، مبدعين ونقادا فقط، مادام الآخرون (من صحفيين، ومؤرخين، واقتصاديين، وحقوقيين...) قد نظموا أنفسهم في جمعيات متخصصة ومستقلة.

ــ تغيير هياكل الاتحاد وتطويرهاحتى تتلاءم مع الأوضاع الجديدة للاتحاد ولأعضائه ولمهام المرحلة، وتجلى ذلك من خلال عدة مقترحات رفضت جميعها، ومن بينها : إعطاء الفروع

استقلالية وصلاحية أوسع /فاعلية واستعداد كل مرشح للمكتب المركزي وعدم تحمله للمسؤولية أكثر من مرتين متواليتين /تكوين لجنة خاصة ومستقلة لتسيير مجلة «آفاق» /توسيع عدد أعضاء المكتب المركزي /خلق مكتب آخر من النواب لتعويض من يتوقف لسبب أو لآخر من الأعضاء المسؤولين أحداث هيئة عليا إدارية وسيطة بين المكتب والفروع ومقررة بين مؤتمرين تكوين لجنة خاصة بمسألة العضوية، قبولا ورفضا...الخ.

وأما الاتجاه الثاني فيرغب في استمرار الأوضاع لعلة، خبيثة ولكنها قاصرة النظر ومتخلفة عن كل شروط المرحلة ومهامها.

لقد كان واضحا أن مقترحات وطروحات الاتجاه الأول، مهما تعددت وتضاربت، بخصوص تحديد الهوية وتطوير التنظيم، كانت واحدة في العمق. لقد كان هناك إحساس عام لدى أغلبية المؤتمرين، وعبر عنه أصحاب هذا الاتجاه، يتميز بالأشفاق على منظمتهم ومستقبلها، غير أن هذه الأغلبية لم يكن متاحا لها أن تتجاوز خلافاتها الثانوية من خلال النقاش، وأن تصل إلى نقاط اتفاق بينها بالنظر الى شدة الحساسية ومناخ التوتر والتحفز، بل والرعب المرضي المصطنع الذي كان يتحكم في الأقلية وسيطر كالكابوس على أعمال اللجن وعلى حرية وعلاقات المؤتمرين.

ـــ أما مسألة الملاحظين والصحفيين وحقهم في الحضور، وماأثارته من نقاشات وانفضاح في المواقف، فقد كانت النقطة التي عزت ورقة التوت الأخيرة. هكذا أثيرت ضجة مفتعلة، ودائما من أجل المزيد من إضفاء طابع العزلة (التآمرية) على المؤتمر، ودفع بالمؤتمرين، دون أن يعوا، الى تصويت على المبادىء (وهل هناك مهزلة أكبر ؟) في صورة تصويت على مسألة «شكلية» و «قانونية» في حين أن للاتحاد تقاليد ترقى الى ماهو أبعد من القانون (ويوجد هذا في المنظمات الوطنية الأخرى)، تقضي بحضور الملاحظين والصحفيين مبدئيا، بل ومساهمتهم في النقاش والتقرير، وهو ماحصل في كل تاريخ الاتحاد، ولم يكن الأمر في الحقيقة يهم أكثر من أفراد قلائل لايتجاوز عددهم أصابع اليد الواحدة. فهل وصل الخوف من «الكلام» ـــ بل والملاحظة بالأذن والعين ـــ الى هذا الحد من الرعب، والحال أن المناسبة تتصل ب «متكلمين» ومتكلمين فقط ؟

ـــ وظهرت في النقاشات،وخصوصا في التصويتات وفي انتخاب المكتب المركزي، قضية «استقلال» الاتحاد عن الهيمنة والحسابات الضيقة بشكل لا يدحض، والا فما معنى السفسطة في لجنة القانون (وليس النقاش) حول من هو الكاتب، حتى أصبح الاقتصادي والمؤرخ «أديبا» ! وما معنى أن يعبر البعض عن رأي في المنصة ويصوت على رأي مضاد له، بل وما معنى أن يرسب في التصويت (وهذه أكبر الفضائح) كاتب أصبح رمزا ثقافيا على الصعيد الوطني والعربي وحتى العالمي، ناضل الاتحاد، وكل أعضاءه، ويا للمفارقة، من أجل تحريره من السجن، ولكنه عند الانتخابات يرتد عليه ولا يحظى بأكثر من 40 صوتا، فهل كان الدفاع السابق عنه مجرد نفاق ورياء ياترى ؟؟

إن مسألة استقلال الاتحاد برزت مجددا في هذا المؤتمر، بعد أن ساد الاعتقاد ــ خطأ ــ بأنها حسمت في المؤتمرين الخامس والسادس، اعتمادا على ما حيض من أجلها من نضالات وصراعات، يظهر اليوم وكأنها ضاعت سدى.

هكذا يمكن القول إن النقطة التي تشكل معضلة اتحادنا في تجربته السابقة وخصوصا في حاضره الراهن تكمن في سير الثقافي خلف السياسي (بالمعنى الضيق الذي يعني الحزبي في آخر التحليل).

إن ارتباط الثقافة بالسياسة حقيقة تاريخية ــ علمية لا مجال لانكارها، ولكن الارتباط كمفهوم ومصطلح يعني ويقتضي الاستقلال، فللعمل الثقافي مجالات وخصوصيات ممارساته النضالية، ومن أهما، فيما يتصل بحديثنا، طابعه الأكثر جماهيرية في المشاركة، والأضمن مركزية في الديمقراطية، والمنعدم المهادنة والمساومة في الصراع الفكري ــ الثقافي.

ــ وأخيرا، وعلى مستوى البرنامج الثقافي الذي سيرهن إليه مصير الاتحاد خلال سنتين، وما يتميز به النقاش الذي دار حوله من انحطاط حقيقي في المستوى، يحق لنا أن نعلن كامل الأسى على تراجعاته. فبدون تحليل للوضع الثقافي العام للبلاد وللوطن العربي، وبدون تحديد التناقضات التي تحكمه، ولا ضبط الأسبقيات، وقع الخلوص الى إقرار عناوين عامة لموضوعات أو لمقترحات لم يراعي مدى انسجامها الذاتي، ولا مدى أهميتها وأولويتها. هكذا انحدر الاتحاد في برنامجه الى مستوى جمعية ثقافية محلية لاتضع نفسها في موقعها الحقيقي من الصراع على المستوى الوطني ثقافيا، بانتقائية وتجريبية وبدون استراتيجية ثقافية حقيقية شاملة في التحليل والأهداف وفي وسائل وطرق الممارسة.

إننا ونحن نصدر هذا العدد في الذكرى العشرينية لتأسيس اتحاد كتاب المغرب، نجد أنفسنا بدون تاريخ ولا رصيد يغذي حركتنا وطموحنا الثقافي الوطني والديمقراطي. وكأننا نعيد الكرة من جديد لنبدأ المسيرة من أولها.

غير أن الامل ما زال يساورنا، لثقتنا بذلك التراث من التاريخ النضالي المشرف لاتحادنا، وليقيننا بصدق نوايا الجميع (دون ممارسات البعض) وإخلاص الارادات في استمرار المسيرة متصاعدة في تلافي نواقص الماضي البعيد والقريب، والنهوض الى إنجاز مهام الحاضر والمستقبل التي تتطلبها منا حاجيات شعبنا وأمتنا العربية في التحرر والتقدم الشاملين، وكذا حبنا جميعا لهذا الشعب ورغبتنا في المساهمة في انعتاقه العام.

فعسى أن تكون مناسبة الذكرى العشرينية لتأسيس الاتحاد، وما تقرر في المؤتمر من إحياء لها، فرصة لتجاوز سلبيات «المؤتمر السابع» وكذا من أجل انجاز حقيقي للمؤتمر السابع الذي لم ينعقد بعد.

«الثقافة الجديدة»

لقاء مع غالب هلسا

أسئلة السؤال

غالب هلسا إسم بات معروفاً جيداً بين أسماء كتاب الرواية العربية الحديثة، إضافة إلى كونه كاتب قصة قصيرة، ساهم في اطلاق موجتها الجديدة في مصر من خلال مجلة «جاليري 68».

يتناول هلسا في أعماله عالماً واقعياً معيشاً وملموسا، مستمداً من تجارب متصلة بالحياة العربية الحديثة أوثق اتصال. روائي معنيٌّ بالهموم المعاصرة، لا يكتب من الذاكرة والدوائر الشخصية الحميمة الضيقة، مثلما هو معنيٌّ بالبحث الفني والتقني عن بنى روائية جديدة.

نشرت له في بيروت طبعة ثانية لبعض رواياته الأولى. كما صدرت له في بيروت أيضاً روايته الجديدة «السؤال» عن دار «ابن رشد». حول هذه الرواية بالذات أجرت الناقدة اللبنانية الدكتورة يمنى العيد الحوار التالي مع المؤلف، وهو حوار لم يأت بصيغة سؤال وجواب بقدر ما جاء سجالاً بين كاتب الرواية وبين قارىء ــ ناقد قرأ الرواية بعناية. وبالتالي فهو حوار قد يتفق فيه الكاتب والناقدة وقد يختلفان، ولكنه يلقي أضواء كشافة على الرواية وعلى ما خلفها من ظلال وهواجس وهوامش.

العيد : نبدأ بطرح نقطة عامة : وهي أن كل عمل أدبي، وبصورة خاصة العمل الروائي يستهدف ــ فيما يستهدف ــ تقديم معرفة ما للقارىء، بأسلوب أو ببناء خاص به كفن. لنحاول معرفة ماذا تريد أن تقدم رواية «السؤال».. أي معرفة تريد أن توصلها أو توّصلها. فإذا سمح لي، أستطيع القول إنه قد تهيأ لي من خلال هذه الرواية أنها تقدم موقفاً من فترة تاريخية معينة عاشتها مصر أيام عهد عبد الناصر. هذه المعرفة هي أقرب إلى أن تكون موقفاً منها، أن تكون صورة أو لمحة أو واقعاً اجتماعياً. ولديَّ ما يشبه المؤشرات إلى كون ما تقدمه

الرواية موقفاً ـــ وهذا ليس ضد الرواية بالطبع ـــ يستطيع القارىء أن يحاوره ويتخذ هو أيضاً موقفه في حواره. يتمثل ذلك في الشخصيات التي أؤجل النقاش حولها الآن. والموقف هو أن نظام الحكم أو الجهاز الحاكم ـــ وليس بالضرورة عبد الناصر نفسه ـــ كان بصورة عامة فاشلًا في تجربته، وأنت تحاول في عملك التعبير عن هذا الفشل، فشل التجربة الناصرية الذي نحيله إلى أسباب تقولها الرواية وسنذكرها فيما بعد. كما تحاول أن تربط بين هذا الفشل وبين تيارات فكرية أو شعبية معينة، أبرزها التيارات اليسارية، والتيار الشيوعي بخاصة. ثم التيار الآخر الذي كان في علاقة بهذه التجربة التاريخية، أو لنقل : الحضور الشعبي ليس في كونه تياراً فكرياً وإنما في كونه وعياً وأحاسيس ومقدرة معينة على التعامل مع الواقع الاجتماعي وقضايا الشعب. ما رأيك بهذه الرؤية ؟

هلسا : في الحقيقة ينبغي مراجعة النفس قليلًا للتأكد من مسألة أن تكون «السؤال» مجرد رواية سياسية، وبخاصة لدى ابتعادي عنها بحيث استطيع التأمل فيها بقدر ما من الموضوعية. حينما أرى إلى السفاح الذي اتخذ صورة الأب الذي يقوم بالاخصاء، وحينما تتخذ تفيدة صورة الأم كنمط بدئي أصلي Prototype بكل ملامحها الأصلية المتحدرة من العصور السحيقة : ألا يمثل هذا مسألة تتصل بمشكلة القمع الأبوي في علاقته بالأم (وهو ما قد يكون مشلكة خاصة بي)، كبعد من أبعاد الرواية ؟ إذا تحقق هذا البعد، فانه سيكون قد تمَّ في اللاوعي، ولكنني متأكد من وجوده، ومادام الانسان يتكلم بكلّيته فلا شك بأنني أريد أن أقول هذا بشكل ما إذ ينبغي أن يتحرر جيل الأبناء والأمهات من جبروت الأب. هناك تجسيد محدد لهذه المسألة في مصر مثلًا. فالسفاح ظهر حقيقة، وقد حوله الحس الشعبي إلى صورة عبد الناصر. ربط بين الاثنين، وكان جوهر هذا الربط كون الاثنين آباء يقومون بدور الأب. حتى أحلام مصطفى كانت تدور حول هذه الدائرة : الأب الذي يقوم بعملية الاخصاء، وجاءت الأم كمنقذة..

تذكرت الآن فقط مجموعة يوسف ادريس القصصية «النداهة»، وقد صاغ هذه المسألة بصورة واضحة محددة كتحديد المعادلات الجبرية : الأب القامع والأم المشتهاة والابن الذي يقيم علاقة مع ما ترمز له الأم. واذا كان ادريس كتب مجموعته بعد 1967، فقد كانت نوعاً من الاحتجاج.

يبدو إذن أن هناك تركيبة نفسية معينة تطرح قضية القمع وتتلمس امتداداته في الواقع الاجتماعي. هذه مسألة. ما كنت أريد أن أقوله بالضبط ليس في الحقيقة إدانة الوضع الناصري، بل هو في النهاية وضع حرب 67 التي قالت الكلمة الفاصلة في شتى الأمور : الجيش الذي كان أقوى جيش في المنطقة دُمِّرَ في ساعتين، المثقفون سحقوا، الروح الشعبية قتلت، والموقف والاتجاه العربيين -فشلا أيضاً. المسألة التي كانت مطروحة في ذهني بشكل خاص هي علاقة الشيوعيين بالجماهير، في مصر وربما في المنطقة العربية. فقد كانت الجماهير تطرح قضية السلطة على الشيوعيين، والشيوعيون إما كانوا غافلين أو متهربين من السلطة. وكمثال أخير، هناك حوادث 18 و 19 يناير في مصر حين كانت السلطة ملقاة على قارعة

الطريق، ولن كان وجد ثلاثون شخصاً حسموا أمرهم بشأن استلام السلطة لاستلموها. كل السلطات القمعية انتهت، وبقي الجيش الذي كان وطنياً في تركيبه، ولم يكن ليتدخل في صالح السلطة إلا أنها سلطة. لقد تكلمت في الحقيقة عن أزمة الشيوعي التي تكتسب في مصر وضعاً خاصاً من خلال أخذ عبد الناصر طابع الأب بالنسبة للشيوعيين. أصبحت مهمة الشيوعيين هي الدفاع عنه وتكريسه وقمع أي معارضة يسارية له. أذكر أنني اعتقلت في تشرين الأول من عام 1966 مع 400 شخص آخرين كانوا صفوة مثقفي مصر. وذلك بدعوى أننا نحاول إيجاد تيار ماركسي داخل مصر. واذا لم أتحدث عن التعذيب والضرب والاهانات، فإن ما حيرنا جميعاً بالفعل هو وقوع الحكومة في مأزق حقيقي : سارتر كان على أهبة اصدار عدد خاص من «الأزمنة الحديثة» عن وجهة النظر الاسرائيلية في الصراع العربي ــ الاسرائيلي، وعدد آخر عن وجهة النظر العربية في هذا الصراع. وقد تم إصدار العدد الأول، فيما لم يصدر الثاني الذي كان على مصر أن تؤمن مادته، لأن سارتر وضع شرطاً هو أنه لن يجيء إلى مصر ما دام هناك مثقفون يساريون معتقلون. فتبرع بعض اليساريين المصريين، وبعضهم كان معتقلا معنا، باقناع سارتر بأننا مخربون. ثم خرجنا من السجن بتأثير الاحراج أمام الرأي العام الدولي، وعندما سألنا عن هذه القضية قال لنا هؤلاء اليساريون إن الحكومة كلما ضربت اليسار تضرب اليمين أيضاً، ويكون اليسار رابحا بهذا المعنى. ما أريد قوله أن اليسار نفسه كان خاضعاً للأبوة الناصرية التي قمعت جوهر اليسار. واعتقد أن جوهر اليساري هو السعي لاستلام السلطة.

تظل هنالك مسألة ما أردت قوله من خلال تفيدة، غير الجانب النفسي الذي تكلمت عنه. تفيدة تمثل الموقف الشعبي الذي كان باستمرار على يسار اليسار، من حيث تحركها نحو هذا اليسار وبعث الحياة فيه بعد أن كان مستسلماً لاحلام يقظة وانهيار.

العيد : يبدو لي أنك رفضت النقطة التي سبق لي إبداؤها، ثم عدت وأثبتها وأكدت وجودها في الرواية. وذلك حين قلت أنك لم تكتب رواية سياسية، ثم ذكرت من المؤشرات ما يؤكد الحضور السياسي. ويهمني أن أقول إنني لم أحدد «السؤال» كرواية سياسية، ولكن للسياسة حضوراً واضحاً واسعاً فيها. هذه المؤشرات عديدة، منها مثلا قول الرواية إننا في عام 1961 مما يؤدي إلى ربط احداث الرواية بواقع موضوعي اجتماعي معين. وشخصية مصطفى الشيوعي تشي بذلك الحضور السياسي : دخوله إلى السجن والتعذيب الذي تعرض له، وملاحقته من قبل البوليس. ثم استشهد بالقسم الأخير من حديثك الآن عن علاقة الشيوعيين بعبد الناصر كاشارة واضحة إلى القضية السياسية. صحيح أن الرواية ــ كما قلت أنت ــ تتضمن جوانب نفسية تتناولها بوضوح (علاقة مصطفى بالسفاح كما يراه بالحلم ويتجسد له ككابوس في معاناة كابوسية، علاقات الحب والجنس، عجز السفاح). لكن هذه الجوانب النفسية في رأيي لا تلغي الحضور السياسي، بل يمكن القول إن هذه الجوانب قد تكون تعبيراً أو إطاراً يشير إلى قضايا سياسية في دلالة رمزية. بهذا المعنى يمكن القول إن رواية «السؤال» قابلة للنقاش على المستوى السياسي.

هلسا : طبعاً.

العيد : النقطة الثانية التي أود الاشارة إليها هي أنني أرفض مناقشة الرواية من خارجها. على هذا الأساس أرى قولك إن الشيوعيين لم يسعوا إلى استلام السلطة ليس له علاقة بجوارنا إلا بقدر ما تتناوله في الرواية. وعدا ذلك، فإن هذه الفكرة لا تعنيني في هذا الاطار. لنر إلى ما عالجته الرواية وما أشرت أنت إليه في حديثك، ولنبدأ مثلا بتناول الشخصيات.

من هو السفاح ؟ ذكرت في حديثك أنه بالفعل شخصية حقيقية وأن بعض المصريين ربطوا بينه وبين عبد الناصر. وقد لا يهمني هذا كقارئة أو كناقدة، بقدر ما يهمني وجوده كشخصية روائية، وكم هي قادرة على أن تكشف لي من مسائل مطروحة في الواقع.

أحاول أن أنظر في ما يكشفه السفاح :

يهيأ لي أن السفاح ليس شخصاً بل هو مؤسسة سلطوية. السفاح، كما يشير اسمه، قاتل كثير القتل، ونحن في القسم الأول من الرواية لا نعرف لماذا يقتل كل هؤلاء الناس، المختلفي الهوية والانتماء الاجتماعي : فهو يقتل السيدة الغنية التي تعيش في حي «جاردن سيتي». يقتل عبد العال، يقتل منى، ولا معنى لهذا القتل، في هذه البدايات من الرواية، سوى التدليل على فعل هذا الرجل الذي يحمل رسما يدل،مسبقا، على فعله. لهذا، وفي هذه البدايات يبدو السفاح، شخصية جاهزة. منذ البداية يظهر قمعيا، ولقمعه طابع جنسي، فهو يقتل ضحاياه في موضع الجنس عندهم.

والسفاح قاتل تواطأ مع السلطة، وذلك حين تقبل ادعاءه بأن مصلح اجتماعي، وحين ينشر كلامه الذي يقول فيه بأنه يحب الشعب، وحين يبرر فعله بالحفاظ على الأخلاق والدين، وذلك على صفحات الجرائد أي تحت مرأى ومسمع السلطة. السفاح يتصل بالصحف وهذه تنشر له والسلطة لا تقول أو لا تفعل شيئاً، ولا يعقل هنا أن تكون السلطة عاجزة عن القبض على السفاح ووضع حد لجرائمه بل من السهل جدا أن يفهم القارىء تواطؤ السلطة معه. ليس هذا وحسب بل ربما ألمحت الرواية إلى أمر جعلنا نرى أن السفاح هو الذي يقوم، كمؤسسة، بعمليات التعذيب التي يتعرض لها الشيوعي. مصطفى. بهذا المعنى نلمس أن السفاح يمثل جهازا سلطوياً مخصياً وأن القتل الذي يمارسه والذي يتخذ طابعا جنسيا له يحمل معنى الترميز إلى القمع السياسي.

غير أن السفاح القادر على القتل عاجز جنسيا. وكأن عجزه الجنسي هو حقيقته أو عجزه الحقيقي بحيث تأتي مقدرته القمعية (القتل) تعبيرا عن هذا العجز الذي يكشف وهم أو خرافة مقولاته الاصلاحية أو مواقفه الاصلاحية من قضايا الشعب.

استنتج من ذلك أن للسفاح صفتين : الأولى : مؤسسية تظهر في الموقف المسؤول من الشعب. الثانية : سياسية تظهر في علاقة العجز بالقدرة. أو العجز بالقمع الذي هو في الحقيقة وجه آخر للقمع.

بهذا المعنى نقول إن الرواية تعالج مسألة سياسية.

أمر آخر في الرواية هو شخصية مصطفى الشيوعي، المناضل الذي يتوجه بأهداف معينة ويعاني من علاقة محددة بالسفاح. حضور مصطفى كشيوعي هو حضور سياسي، كذلك علاقته بالسفاح وبمنظمات يسارية (ماوية)، ومعاناته في السجن.. كل هذا له طابع سياسي. وهو وإن اتخذ له إطارا نفسيا يبقى موظفا للتعبير عن هذا المعنى السياسي للشخصيات ولأفعالها. أذكر على سبيل المثال معاناة مصطفى الكابوسية التي هي في الحقيقة تعبير عن عجزه أو عجز وعيه السياسي عن مواجهة السفاح (السلطة) والتحرر منه أو الرؤية الواضحة له. كذلك عجز السفاح الجنسي لعله يريد أن يقول أيضاً عجزه السياسي. وهو يخفي هذا العجز السياسي خلف ظاهرة الحرص على مصالح الشعب ورعايتها، عبر هذه الواجهة الاعلامية الصحافية.

هلسا : اتفق معك في هذا، ولكنني اريد ايضاح بعض النقاط بشأن السفاح. الحقيقة أن شخصية السفاح ليست جاهزة تماماً ؛ بل أننا نشهد من خلال الرواية عملية بناء شخصيته من خلال آراء الناس عنه، ومن خلال الصحافة وأجهزة الاعلام. ما أعنيه أن النظام الديكتاتوري يصيغ الناس، والناس أنفسهم يعيدون انتاج هذه الصياغة لقد لمس السفاح النقاط الحساسة في التكوين النفسي للانسان الذي يعيش تحت ظل نظام قمعي : الاخصاء، الرمز الأبوي، الشعارات التي تتحول الى مقدسات الخ... وعندما أعاد الناس إنتاج هذه الرموز ليخلقوا من السفاح بطلا وأباً استجاب السفاح وأخذ يعدل من تكوينه ليلبس هذا النمط الأبوي. وكانت استجابته غير واعية، ثم اصبحت متقصدة. الناس، بعبارة أخرى، ربّوا السفاح واعادوا تكوينه وجعلوه يتعلم كيف يستجيب ويبرر أعماله لنفسه وللآخرين. اذن هناك بناء لشخصيته من خلال تفاعله مع الرأي العام. وقد بدأ بالكلام كسلطة حينما نظر الناس إليه كبطل آت من فوق. يقول إنه لن يتعرض للمومسات لأنهُنَّ يأتين بالعملة الصعبة، لكنه ضد العلاقات الحرة بين النساء والرجال. وكان يهاجم الشيوعية من منطلق الاسلام. هكذا ابتدأت اشاعات الناس تصنعه ثم يعيد هو انتاجها من خلاله، وهذا ما يبين عمقاً تاريخياً للسفاح. إذا أخذنا من الناحية الثانية أنماط الذين يمارسون التعذيب في السجون — وقد عانيت من بعضها ولاحظت بعضها — نلم بالفعل أنها تصل إلى حد الانهيار التام أحياناً. اذكر واحداً منهم في سجن القلعة في مصر اسمه (عبد المنعم)، كان خاملًا وذليلًا، ولكن حين يعود إلى ممارسة التعذيب يتوهج وتلمع عيونه ويحس بالجوع. في أثناء أداء عمله يأتونه بكميات كبيرة من الحليب واللحم المسلوق. انه نوع من التشويه الذي يحصل لمثل هؤلاء الناس، كأن الذي يعذب يرتد عليه التعذيب. بهذا المعنى أخالفك الرأي في كون بعض الشخصيات في روايتي جاهزة، وفي مقدمتها شخصية السفاح الذي أوضحت ما يملكه من عمق تاريخي. وقد وصل تركيب هذه الشخصية إلى حد أن يقول الرأي العام الشعبي، حينما يرتكب السفاح خطأً ما أو عملا غير منطقي، أن هناك سفاحاً آخر يدعي أنه السفاح الأصلي.

بالنسبة لمصطفى، لابد من تفسيره من خارج الرواية أيضاً. الواضح أنه خرج من المعتقل بإفراج صحي، ولم يبق من الحركة الشيوعية التي ضربت إلا حركة صغيرة تملك آلة رونية صغيرة. لم يكن أمام مصطفى في هذا الوضع إلا حالة الانهيار والسكونية المطلقة. وقد نقول إن الشعب مارس مع الشيوعيين نفس الممارسة مع السفاح : طريقة الاشاعة، وإن كانت ممارسة ايجابية مع مصطفى. لقد رأى مصطفى أن هناك حالة ترقب لما يعمله الشيوعي، يجب أن ينفذ. وربما كان هذا بالنسبة للشخصيتين...

العيد : السفاح دخل الرواية سفاحاً.. ومع هذا يمكن أن نوافق على أنه كان للشعب دور في تكوينه وبنائه. تبقى نقطة هي أن الفشل الذي حكم السفاح كشخصية يتضمن الحضور السياسي. هل يرجع هذا الفشل فقط إلى الموقف الشعبي، أم أن في الجهاز السلطوي أسباباً أخرى لم تبرز في الرواية ؟ بمعنى آخر : الفشل في التجربة الناصرية، أو الفشل ــ إذا شئنا أن نقول ــ الذي يتجسد في العلاقة الأبوية بين عبد الناصر والشعب... هل سبب هذا الفشل أو مردّه هذا التعامل الشعبي ؟ كأننا في حلقة مفرغة. فإذا قلنا أن هذه العلاقة الأبوية سببها التعامل الشعبي كما وصفناها، نسأل من أين بدأ هذا التعامل : من طرف عبد الناصر تجاه الشعب حينما عامله كأب ؟ أم من طرف الشعب في نظرته إلى عبد الناصر كأب ؟ أم أن هناك أسباباً ثانية **مفهومية** ليست في التعامل اليومي الحسي، قائمة في التجربة السياسية نفسها. هذه الأشياء المفهومية ليس لها تناول ما في الرواية. بالطبع لا أريدك أن تفهم أنني أريد من الرواية أن تكون معالجة سياسية، ولكن كان يمكن لهذه المفهومات أن تكون حاضرة حضور المفهوم الأبوي النفسي، سواء كان بشكل غير مباشر أم بأي طريقة أخرى. هنا يخرج القارىء من الرواية بانطباع أن الأشياء انهارت بسبب وضع ناشيء عن علاقة نفسية معينة. فهل من المعقول أن تكون الأسباب مقتصرة على هذه العلاقة ؟ هناك تركيز شديد على الجانب النفسي، في حين أن المعالجة في حقيقتها سياسية. أنا أميل إلى أن يكون النفسي نتيجة.

هلسا : لا أعتقد أن هدفي كان توضيح أزمة الناصرية في مسارها التاريخي. التقطت لحظة معينة وصلت فيها الأمور إلى حد التأزم، بالنسبة للشيوعي الذي دخل السجن وحل نفسه كتنظيم، وتحول إلى ناصري تحت ضغط الارهاب، وبالنسبة للناصرية نفسها التي ابتدأت تقمع فئات اجتماعية متعددة للمحافظة على ذاتها. التقاط هذه اللحظة كان على أساس أنها لحظة سيكولوجية مادام الاطار العام ليس قضية الرواية نفسها وهو إطار يضم تحليل الأسباب الاجتماعية. هذه الأسباب السيكولوجية هي محصلة مختلف العوامل الاجتماعية، وهنا إشارة للقهر وإشارة إلى إضطهاد الشيوعيين، واشارة إلى أن مصطفى في حالة سكون ولا يعمل شيئاً ولكنه يأخذ مرتباً منتظماً على الطريقة الناصرية. كما أن هنا اشارة الى الحي الشعبي وكيفية جريان الحياة فيه. وكلها تصب في معنى واحد هو أنه لم يتغير شيء في العهد الجديد، وفي النظام البوليسي القمعي الذي لا يملك أي منطق (يتكلم الناس في المقهى عن السفاح

الذي يشغل بال الجميع فيعتقلون) السيكولوجية أضعها هنا كدلالة أو كمحصلة للقوى الاجتماعية، فهذا الربط بين السفاح وبين رئيس الدولة له دلالة في عمق الناس، لأن حقيقة الدولة هي هكذا. وهذا حكم سياسي لا سيكولوجي.

العيد : هنا نستطيع أن نلمس النقطة التالية : المقموع لدى مصطفى هو السياسي وهو يمارس الجنس بمقدرة، في حين أن المقموع لدى السفاح هو الجنسي وهو يمارس السياسي بمقدرة. نلاحظ علاقة تناقض عند الشخصيتين، فما هي علاقة السياسة بالجنس ؟ ولماذا هذا التناقض ؟

هلسا : ربما لا توجد علاقة مطلقة، ولكنها علاقة بكل شخص على حدة. بالنسبة لمصطفى كان الجنس في هذه اللحظة هزيمة، بمعنى الاسترخاء ويساعده على الاسترخاء نمط الفتاة التي أقام معها العلاقة، وهي سعاد التي تتذكر الماضي وتحكي الحكايات. كلاهما يبحثان حول مشكلة قضاء الوقت دون ملل. كذلك مارس مصطفى الجنس مع تفيدة، لكن تفيدة كانت يقظة، وهكذا تغير الجنس نفسه. بالنسبة للسفاح كان للجنس دلالة أخرى، وهي أن عملية التعذيب (تذكري عبد المنعم) كانت نفسها الجنس، لأن هذه العملية تلغي وظيفة الجنس الانسانية، وتنحصر المتعة في التعذيب نفسه.

العيد : يبدو لي أن ما كان السفاح عاجزا عن الاستمتاع به سياسيا يستمتع به جنسيا، وكأنها عملية تعويض. أو لعله العكس هو الأصح.

هلسا : لو قرأنا مذكرات المعتقلين الشيوعيين في مصر، نجد نكاتاً شائعة عن الذين يقومون بالتعذيب، منها الحاحهم على طلب العقاقير المقوية للمقدرة الجنسية من أطباء المعتقل

العيد : ما اقترحه هو علاقة بين الجنس والسياسة.

هلسا : في التعذيب.

العيد : السياسة بوجهها القمعي.

هلسا : المسألة أبعد من هذا. فنحن أمام إنسان حصل على تكيف معين، أصبحت متعته التعذيب، ويبدو أن أنماطاً من الناس، عندما تقوم بالتعذيب تشعر بالاكتفاء الجنسي. أذكر في هذا الشأن رواية «ليلة الجنرال» عن ضابط في الجيش النازي كانت متعته الوحيدة أن يقتل المرأة ويقطع جسمها كله. يرتاح ويرتوي بعدها شهراً كاملًا. ولا يمكن أن ينشأ هذا التكوين إلا في نظام ذي خصائص معينة. يمكن للجنس أن يعني أي فعل اجتماعي آخر يتراوح بين السمو والجريمة.

العيد : لدى مصطفى كان الجنس نوعا من السمو....

هلسا : في المرحلة الثانية مع تفيدة. فقد علمته هذه الفتاة أن يدرك ضرورة التحرك.

العيد : أين هو السؤال ؟ هل هو السؤال المطروح على معتقل في السجن تحت التعذيب ليدلي بالمعلومات المطلوبة منه ؟

هلسا : لا. ما قصدته في الحقيقة هو ما طرحته تفيدة على مصطفى : «ما هي الشيوعية» . وأدرك مصطفى أنه لا يستطيع الاجابة على السؤال إلا إذا باشر باقامة التنظيم، إن هذا السؤال، وما وراءه من توقع، هو الذي أعاد صياغة مصطفى.

العيد : بالنسبة لعلاقة مصطفى بتفيدة وبسعاد نلاحظ ما يلي : لم يستطع مصطفى أن يصل إلى وعي هذه الضرورة بإقامة التنظيم وممارسة الشيوعية وعدم الاكتفاء بالعيش النظري مع الأفكار إلا مع تفيدة، وهي رمز شعبي. هي الأم ولكنها أيضا ابنة الطبقة الشعبية. سعاد لا تختلف اطلاقا عن تفيدة من حيث انتاؤها الطبقي. فإذا كان الشيوعي مصطفى بحاجة إلى لقاء بينه وبين الطبقة الشعبية ليصبح قادراً على تجسيد أفكاره بشكل أفضل، لماذا تم هذا اللقاء مع تفيدة وليس مع سعاد، مع علمنا بانتمائهما لطبقة اجتماعية واحدة ؟ هل يعود الأمر إلى مميزات تفيدة الشخصية ومكوناتها، وهل تم الأمر انطلاقا من مكونات ومقومات شخصية فقط ؟.

هلسا : صحيح أن هذين النمطين ينتميان إلى حي واحد وربما طبقة اجتماعية واحدة، لكن لكل منهما تركيبة مختلفة عن الأخرى، كما فصلت في إجابة سابقة. سعاد يدور بحثها الأساسي عن الأمان وليس عن التميز، ومتطلباتها هي إراحة الآخرين، فهي المرأة السلبية. وقد رأت فرصة ما في مصطفى حين لاحظت فيه رجلا يرتاح لها وينام ويمارس معها جنسا هادئا. تفيدة تركيبة أخرى وموجودة في الأحياء الشعبية. متمردة على القيم الاجتماعية من منطلق الشجاعة والتحدي وعدم الاكتراث. هي نموذج يمتلك قوة خاصة، لم تتورع عن الاشتراك في تجارة الحشيش، وكان لديها في فترة من حياتها بعض المشروعات الاقتصادية، غير مؤمنة بمؤسسة الزواج، واحتفاظها بالزوج نابع من قدرتها على إزالته في أي لحظة. هذه التركيبة بطولية وتبحث عن البطولة، وقد رأت في الشيوعي المثال الذي تريد. إن فكرة الشجاعة و «الجدعنة» والشهامة والكرم في الحي الشعبي تضفي على الشخص هالة من القوة. وفي مصر بصورة خاصة تمتلك شخصية الشيوعي طابعاً شعبياً.

إذن فسعاد وتفيدة تمتلكان تكوينين مختلفين : ظروفهما الاجتماعية وبناؤهما النفسي..

العيد : هذا البناء النفسي المختلف هو ما جعل تفيدة تقوم بدور لم تقم به سعاد، وليس اختلافهما الاجتماعي !! بمعنى آخر، تعطي الرواية الثقة بتفيدة، بالشعب. وكما قلت أنت فإن تفيدة تملك التحرر الجسدي والمكان.. لكن انتماء الفتاتين إلى الوسط الشعبي هو واحد، وليس من تمايز على مستوى واقعهما الاجتماعي. وهكذا فإن فاعلية تفيدة تقوم على الفرق في الوضع النفسي أو التركيبة الشخصية وليس على الشروط الاجتماعية. هذا يعني أن الرواية تعطي أهمية للناحية الميتافيزيقية أكثر من أهمية الناحية الاجتماعية، وهذا ـــ في رأيي ـــ يشكل نوعا

من التناقض : تفيدة التي ترمز إلى الشعب هي من اعاد إلى مصطفى توازن النظرية والممارسة. وبالتالي فإن تفيدة ليست الانسان الفرد، لكنها تقوم بدورها كانسان متفرِّد.

هلسا : أعتقد بأنه ليس في العمل الروائي من شخص إلا ويجمع بين جدل كونه شخصاً محددا وبين كونه يمتلك سمات واقع معين. عملية النمذجة في الفن تجعل الأبطال يكونون ذاتهم وفي نفس الوقت يمثلون الملامح الجوهرية لفئة معينة في عصرهم. هذا ما تفرضه العملية الفنية نفسها، ولا يمكن أن نأتي بتفصيل أو بشيء عن حياة إنسان خاص جداً بهذا الانسان وحده، دون أن يكون لهذا التفصيل دلالته الأوسع. وفي النهاية تبقى الشخصية الروائية أقل ثراءً من الشخصية الواقعية، لكن دلالتها أعمق من دلالة الشخصية الواقعية. هذه قضية فنية بحتة...

العيد : ولأنها قضية فنية اعتقد أن تفيدة في تمثيلها المسار الشعبي الذي يقوم بالدرجة الأولى على الشيء اليومي والممارسة والحس والتجريب، أرى أن القارىء ربما كان بحاجة لأن يرى الفارق بينها — من هذه الناحية — وبين سعاد، وذلك من أجل أن تحتفظ تفيدة بدورها الترميزي أو دورها النموذجي. الفرق كما نراه يتجلى في العامل الذاتي والشخصي الفردي..

هلسا : وفي الممارسة الاجتماعية أيضاً...

العيد : في شأن الممارسة الاجتماعية كلتاهما تجاوزت التقاليد ومارست تحررها الجنسي.

هلسا : أرى الفرق كبيراً بين فتاة عادية وسيدة متزوجة.. بين سعاد الباحثة عن الراحة والاستقرار، وتفيدة التي تمارس حريتها تعبيراً عن ثقتها بنفسها، وبخاصة إذا قرنَّا هذا بمهنة تفيدة، تاجرة الحشيش، وهذا في الحي الشعبي رمز للانسان الشجاع الذي يقاوم السلطة والبوليس. هنا اختلاف كبير بين التكوينين والتفاصيل الصغيرة، وهذا ما يؤدي إلى الاختلاف في الأساسيات بين إنسانة سوف تنتهي إلى زوجة طيبة، وأخرى سوف تنتهي إلى التحدي والانتصار. كان ممكنا أن تتحول تفيدة إلى «معلمة» لديها عشرون صبياً يعملون معها في تجارة الحشيش، وعدد من المسلحين الذين يأتون بالحشيش من الاسماعيلية أو السويس والذين قد يقتلون رجال الشرطة ممن لا يعملون معها. هناك نساء من هذه النوعية، وقد يتحول بعض هاته النساء إلى شيوعيات مناضلات مع احتفاظهن بقيم التحدي الأصلية. وقد قدمت الشيوعيات من هذا النوع نماذج رعب للسجانين بدفاعهن عن رفاقهن وعن المظلومين، وبقدرتهن على فرض إرادتهن: بل لقد برز منهن عدد اقتحم ميدان الابداع الفني بنجاح وتجاوز الذين علموه إنه منذ البداية نمط رافض لقدر المرأة التقليدي ومتمرد، وباحث عن طريقه. وهو نمط قادر على التخلي عن كل شيء في حال عثوره على ما يعجبه من أساليب الحياة الجديدة.

العيد : نعود إلى ما طرحناه في البداية حول الشخصيات الجاهزة. يبدو مصطفى، في تعاملك معه، كشخصية متهمة بتقصيرها في ميدان الممارسة. يتصرف ويسلك ويعمل

كسياسي على المستوى النظري، على تغليب هذا المستوى على الممارسة. وقد عرفنا دور تفيدة في اعادة التوازن بين المستويين. هل يعني هذا اتهاماً أو نقداً للشيوعيين المصريين في تلك الفترة بما يعنيه تقصير مصطفى، مما أدى إلى ما أدى إليه من الفشل التاريخي في التجربة الناصرية ؟

هلسا : يشكل الشيوعيون المصريون ظاهرة غريبة. الشارع يكاد يناديهم ويعلن عن حاجته إليهم. في عام 1946، أيام معاهدة صدقي ـــ بيفن، عندما تكونت لجان الطلبة والعمال، كان الشيوعيون يقودون الشارع المصري فعلا. ثم انتهت هذه اللجان. وفي عام 1951 ـــ 1952 كان الشيوعيون يقاتلون الانكليز في القنال. وقبيل ثورة يوليو 1952 كان المد الشيوعي يكتسح الشارع. عام 1956 وفي أثناء العدوان الثلاثي يمكن القول ـــ وهذا ما رأيته بعينيّ عندما كنت في أحد معسكرات الشيوعيين ـــ إن مقاومة بور سعيد البطولية قامت على أكتاف الشيوعيين، وكثير من عمليات المقاومة كانت تنطلق من معسكرنا بالذات. كذلك المقاومة في الداخل كانت مقاومة شيوعية. لكن مشكلة الشيوعيين في مصر هي أن قيادتهم لم تكن مصرية ـــ دون تعصب ضد الأجانب ـــ وكانوا من كبار الأغنياء، مما أضفى على الحركة الشيوعية طابعاً صالونياً، فيما كانت التحركات الأساسية بين الجماهير على عاتق الكوادر الصغيرة هذه المسألة الصالونية والتقوقع الداخلي كانا يزدادن في مصر باستمرار كلما ضربت الحركة الشيوعية وكان للشيوعيين مقاهيهم الخاصة يلتقون دون إزعاج من السلطات لأنهم هم لم يكونوا مزعجين للسلطات وما أسميته أنت في حديثك نقداً يشمل هذه الظاهرة. شيء آخر هو الحاجز بين المثقفين وبين العمال والشعب. لا أذكر يوماً أن مثقفا شيوعياً حاول أن يجند عاملاً، المثقفون يجندون بعضهم دون صلة بالحي الشعبي، وكأن هذه الصلة مجلبة للريبة. أعتقد أن هذا الهاجس متوفز في معظم أعمالي : العلاقة بالشعب غير وافية وقائمة على الريبة والتوجس. بمعنى أن الشعب لن يفهمنا وسوف يخدعنا ويسخر منا، ولن يرتقي إلى مستوانا. هذه القضية أعتبرها خطيرة، وقد اخترقت في الوقت الحاضر في بعض مناطق مصر الآن، حيث توجد مناطق شبه مغلقة على الشيوعيين.. مناطق شبه ريفية أو مدنية وفي انتخابات العمال الأخيرة نال الشيوعيون 75 % من أصوات العمال. لكنني أؤكد على هذه المسألة في مرحلة معينة عندما كان الشيوعيون منعزلين ومتقوقعين...

العيد : الرواية تحصر زمنها في عام 1961...

هلسا : في هذه المرحلة بالذات.

العيد : يبدو لي أن هناك تغييباً لعامل مهم جداً يعاني منه الشيوعيون ليس في مصر وحدها، بل أيضاً في مختلف الأقطار العربية، حيث يتبلور موقف عام ضد أي نوع من النمو للأحزاب الشيوعية، بل يجري ضربها حتى في فترات متعددة من عهد عبد الناصر. هناك إغفال لهذا العامل الذي اعتبره مهماً من حيث أنه قد يكون مسؤولًا عن انحسار الحركة الشيوعية وضعف العلاقة بينها وبين الشعب. فلماذا لا نأخذ بعين الاعتبار هذا القمع من قبل السلطة ؟

هلسا : لا أعتقد أن القمع كان يوماً فعالًا. الشيوعيون يضعفون حينما يدخلون في لعبة السلطة الوطنية، ويكونون في وضع عدم الأخذ بالحسبان قضية أخذ السلطة. لذلك مهما كانت السلطة رجعية ومكشوفة، فإن الحركة اليسارية تنمو بسرعة بالرغم من القمع. وحين لا يكون الشيوعيون مع السلطة ولا ضدها، فإن السلطة قادرة على قمعهم. (استشهد شهدي عطية وهو يهتف لعبد الناصر). هذه المفارقة هي التي تهز مواقع الشيوعيين وتزعزعها.

العيد : ولكن لكي يكون الشيوعيون في السلطة، فذلك يقتضي أن يكونوا جماهيريين. فكيف تطلب منهم أن يطرحوا أنفسهم للسلطة في الوقت الذي تتهمهم فيه بأنهم غير جماهيريين ؟ إذا كانوا بالفعل ليسوا جماهيريين، فمعنى ذلك أنهم غير قادرين على أن يكونوا في السلطة، وتصبح مطالبتهم بأن يكونوا فيها مطالبة بشيء غير واقعي وغير موضوعي. ألا ترى في هذا نوعاً من التناقض ؟ تبقى قضية المثقفين، وهي أيضاً تحتاج إلى مزيد من المناقشة. فعلاقة المثقفين بالجماهير الشعبية تطرح على مستوى أعم من تيار أو حركة سياسية معينة، وينبغي أن تطرح على المستوى الثقافي ككل أو مستوى المثقفين ككل.

هلسا : بالنسبة للمسألة الأولى فإن الشيوعيين العرب لم يكونوا فقط جماهيريين، بل أيضاً كانت السلطة بين أيديهم وتخلوا عنها، المسألة أنها لم تكن موضوعة لديهم كهدف. وبالنسبة لمسألة المثقفين، فإن المثقف الشيوعي يفقد الكثير من خصائص المثقف حينما يلتزم ومن تجربتي في مصر أعرف أن الكثير من القادة العماليين هم إما محامون، أو موظفون داخل المصانع أو داخل الطبقة العاملة. إن انخراط المثقفين في حركة سياسية مثل الحزب الشيوعي ينبغي أن يجعل علاقتهم بالجماهير عميقة وحقيقية. أما تربية الصالونات الأجنبية فرهيبة في آثارها. وأذكر أن النبيل عباس حليم دخل في اللعبة، فجعل من نفسه قائداً عمالياً، وتدعو ابنته ما يقرب من ثلاثين عاملًا إلى صالونها الفخم وتعزف لهم نشيد الأممية على البيانو، في مناخات غريبة عنهم تماماً. وإذا كنت لم أطرح مسألة المثقفين على المستوى العام، فذلك لأنني مهتم بصورة خاصة بمثقف انضم إلى الحزب، بحيث ينبغي أن يصبح قادراً على الاتصال بالناس والتواصل معهم.

العيد : دون أن أناقش هذه الأشياء التي ربما صارت مناقشتها خارج الرواية التي نحن بصددها، يبدو من النقاش الذي أسهبنا فيه أنك قدمت شخصية مصطفى من هذا الموقع، شخصية تعبر عن موقف واضح أكثر من أن يكون مصطفى شخصية تنمو بعلاقات معينة بعيدة عن هذا الموقف. هذا ما يتهيأ لي. أرى أن ننقل الحوار إلى نواحي أخرى، إلى بناء الرواية، تركيبتها، أسلوبها، أقسامها، شخصياتها من حيث هي أسماء تقوم بينها موازنات، وذلك لكي نستكمل الصورة. أبدأ بالأسماء. نلاحظ في الرواية ثلاثة أسماء رئيسية : السفاح ومصطفى وتفيدة.. رجلان وامرأة. ثلاثة أسماء وثلاثة محاور، تكون بينها تفيدة المحور الذي هو على علاقة بالسفاح وبمصطفى. هنا تظهر دعائم بناء العمل. تفيدة تتحرك على مستوى الجنس مع السفاح الذي ترفضه وتنتصر عليه، السفاح الذي يقتل الرجال والنساء، ويمارس

الجنس أو يحاول أن يمارسه مع النساء (الراقصة) ويأتي في الحلم إلى مصطفى وسعاد، لكن تبقى تفيدة هي المحصنة الوحيدة ضد السفاح.. على مستوى الجنس، وعلى مستوى العلاقة مع الماضي ككابوس وهاجس. وبالتالي فإن علاقة تفيدة بالسفاح تتحدد كعلاقة انتصار وقوة ووعي لا يملكه حتى مصطفى الشيوعي. وهنا تبرز تفيدة في وعيها على مصطفى، بسبب قوتها تجاه السفاح. أما علاقتها مع مصطفى فتتحدد كعلاقة تحرر ؛ هي التي تصلح مصطفى وإن كانت تحاول أن تتعلم وتتثقف في إطاره. لكنها تبقى صاحبة المبادرة على مستوى الجنس ومستوى الوعي. هذا يعني أن الشخصية الرئيسية في الرواية أو محورها الرئيسي هو تفيدة وبالتالي الشعب. والرواية بالفعل تقدم تركيباً متماسكاً من هذه الناحية، بمعنى أنها استطاعت أن تذهب نحو هدفها من خلال هذا المحور، لأن تفيدة في آخر الرواية هي التي تبقى. مصطفى يذهب إلى السجن، والسفاح تطاله الهزيمة والفضيحة. هنا أيضاً على مستوى الأسماء نلاحظ أن تفيدة هو الاسم المؤنث الوحيد. إذن إضافة إلى تمثيلها الأم والشعب، فإن هذا التمثيل وهذا الترميز ظاهران في الاسم المؤنث الوحيد، حتى إذا كان هذا غير مقصود. هناك تركيب وانسجام بين ما تحمله الرواية من أسماء.

هلسا : هذه المسائل لم تكن مطروحة في ذهني، ولا أقدر على الاجابة عليها. كما لا أعرف إن كانت لتفيدة هذه الحصانة ضد السفاح، سوى أن الحي الشعبي هو الذي يملك هذه الحصانة. فحينما يقول مصطفى لسعاد «ما تخافوش من السفاح؟» تجيبه : «موش ممكن يجي لأنو كل البيوت مفتوحة على بعض». وبالتالي لا يمكن ارتكاب جريمة داخل الحي الشعبي.

العيد : لماذا الشعب أنثى، ولماذا السياسية رجل والشيوعية رجل ؟ إضافة إلى أن السفاح عرف وحده بإسمه الرمزي، وليس باسم مثل باقي أسماء الناس.

هلسا : في مجموعة يوسف إدريس «النداهة» يكون رمز الشعب امرأة وهي الأم. الأب يأخذ شكل الشخص الفظ الذي يحاول تدمير العلاقة بين الأم والأبن، وربما بين الفنان والشعب كما يعني يوسف إدريس. والطريف في هذا المجال أن نجيب محفوظ كتب رواية «اللص والكلاب»، وإن كان قد أعطاها دلالات أخرى فرفعها إلى مستوى الرومانسية وعمل من السفاح اللص الشريف وقدم نموذج المومس الفاضلة.

العيد : لكن سفاح نجيب محفوظ لا يتضمن ترميزاً سلطوياً قمعيا.

هلسا : هو ضد المثقفين الثوريين الذين خانوا. خرج من السجن ليقتل الشخص الذي علمه الثورة ثم ارتد عليها.

العيد : إذن الرمز مختلف بين السفاحين في الروايتين.

هلسا : طبعاً. وكل منا عبأ الحادثة الواقعية بمنظور روائي مختلف تمام الاختلاف. بالنسبة للأسماء فإن الأمر مجرد صدفة. تبقى مسألة المحاور الثلاثة التي تحدثت عنها أنت لدى تحليلك

بناء الرواية. في الحقيقة هذه الرواية كتبتها بطريقة غريبة. خلال أربعة شهور كنت.قد انتهيت من كتابتها وتبييضها، أي كتبتها بسرعة كبيرة جداً. ولم يكن في داخلي معرفة بما يحصل.

العيد : نلاحظ أن زمن الرواية قصير، فالمؤشرات تقول أنها تحدث في غضون عام واحد، وفي خلال صيف وشتاء في حوالي عام **1961** وبالتالي فإن حركة الاحداث ذات مدّ زمني قصير أيضاً. الفصل يتحرك في فضاء زمني ضيق، ومن هنا دلالات الرواية الواسعة التي تحملها مما تحدثنا عنه، وكأنها دلالات تأتي إلى الرواية من خارج الزمن الذي تتحرك فيه.

هلسا : ربما كان زمن نوعاً من المحصلة، محصلة الرواية..

العيد : صحيح، ويبدو أن هناك نوعاً من الضغط على زمن الفعل الروائي. هنا يمكن القول إن استخدامك الأسلوب المشهدي في البداية كان تكتيكاً فنياً للتعويض عن المدّ الزمني في الرواية. في الفصول الأولى نشاهد صورة مرئية يراها النظر أكثر مما تروى على الأذن أو على الذاكرة، كأنما تستعين بالمشهدية السينمائية. نلاحظ في القسم الأول صورة المرأة على الكنبة مقتولة، تأتي زكية الخادمة وتبدأ في اكتشاف هذا المشهد الحاصل كحدث انتهى. والشيء نفسه بالنسبة لمقتل عبد العليم ومنى وكل أحداث هذا القسم، كلها تقدم كأشياء منجزة في زمن قصير وكعملية اكتشاف. هنا يبدو الاسلوب المعتمد بوليسياً كمدخل لتقديم شخصية السفاح لتقول لنا أن السفاح سفاح فقط. في القسم الثاني يغير الأسلوب، يعود إلى عملية القص والسرد والحوار والرواية وإلى عملية الاعتماد على الذاكرة ومرور زمن معين، وانتقال الأشخاص في المكان، وتحركم في فضاء معين. الاسلوب في القسم الأول أدى دوره في الأمساك بالقارىء عند علامة استفهام : «من هو القاتل؟»، بشكل يوهم القارىء أنه أمام رواية بوليسية، والسؤال المطروح هو سؤال حول القاتل. إن استكمال القراءة يهدف أن يكشف عن إسمه. اللعبة هنا كانت موفقة جداً فنياً، بمعنى أن القارىء حينما يعود إلى السؤال الأول ينشأ لديه سؤال آخر : هل صحيح أنا أبحث عن القاتل الذي بتُّ أعرفه الآن ؟ وهكذا يستعيد البحث عن السؤال التالي : من هو هذا السفاح ؟ الفصول الباقية تأتي لايضاح **هوية السفاح السياسية**، ولذلك قلت في البداية أن الرواية تتناول وضعاً سياسياً. كل الفصول اللاحقة في ما يتعلق بالمحور الأول الذي هو السفاح تقوم على تعريف الهوية السياسية أو الأجتماعية لشخصية السفاح، أكثر مما تقول لنا من هو القاتل. لقد سمعت من بعض الاصدقاء ممن قرأوا الرواية أن قراءة القسم الأول مملة بعض الشيء. سبب هذا الملل هو أن القارىء وضع نفسه في أفق البحث عن القاتل، وهو ليس أفق الرواية الفعلي. الرواية تتحرك في اتجاه آخر، وبالتالي اصيب هذا القارىء بشيء من الخيبة، وهي بالطبع خيبة مؤقتة لمن خرجوا بمثل انطباع الملل.

هلسا : هناك قضية أود توضيحها. الشكل البوليسي هو نوع من التقليد الساخر Parody للرواية البوليسية، نبحث عن القاتل وهو معروف. وكلما ازداد القاتل ابهاماً اتضحت هويته، وأنه هو السلطة رمز القمع. في الرواية البوليسية نبحث عن القاتل بين

عشرين شخصاً يحتمل أن يكونه أي واحد منهم في البداية. لكن لا وجود لرواية بوليسية تبحث عن قاتل لا نعرف إسمه ولا نعرفه مسبقاً. هنا اللعبة. في «السؤال» القاتل معروف منذ البداية وهنا أيضاً يكمن عنصر السخرية من الشكل البوليسي للرواية.

العيد : القاتل معروف بصفته وفعله، بكونه قاتلًا. ومن هنا ما ذكرته عن كون شخصية القاتل تقدم كشخصية جاهزة، تقدم كسفاح. وبالتالي معروف بهذا الفعل. أما هويته الأخرى فهي غير معروفة، والرواية تنبني كلها فيما بعد على كشف هذه الهوية الثانية. وربما يكون هنا الحق للقارىء في أن يرى السؤال مطروحاً حول هذه الهوية، وليس حول من هو القاتل.

ميخائيـل باختيـن
(ف.ن فولوشينوف)

اللسان واللغة والكلام

(القسم الثاني)

حاولنا جاهدين، في الفصل السابق، عرض اتجاهي الفكر الفلسفي اللسني بموضوعية تامة. ويتحتم علينا الان إخضاعهما لتحليل نقدي يسبر أغوارهما. وبعد إنجاز ذلك نكون في مستوى الاجابة عن السؤال المطروح في نهاية الفصل 4 (1). لنبدأ بنقد الاتجاه الثاني : اتجاه الموضوعانية المجردة.

ولنطرح السؤال التالي قبل كل شيء : إلى أي حد يكون نظام معايير ثابتة ــ بمعنى نظام اللسان كما يراه ممثلو الاتجاه الثاني ــ مطابقا للواقع ؟ طبعاً لا أحد من بين ممثلي الموضوعانية المجردة يضفي على النظام اللسني طابع واقع مادي خالد. إن هذا النظام يعبر في الحقيقة عن نفسه بأشياء مادية : هي الأدلة، لكن واقعيته ترتكز باعتباره نظاما لصيغ مقعدة، على كونه معيارا مجتمعيا. يؤكد ممثلو هذا الاتجاه باستمرار، على أن النظام اللسني يُكَوِّن واقعة موضوعية خارجة عن الوعي الفردي، وعلى أنه مستقل عنه، ويمثل هذا التأكيد أحد مواقفهم الجوهرية. ورغم ذلك فإن اللسان لا يُدْرَكُ كنظام من المعايير الصلبة والثابتة إلا من طرف الوعي ومن وجهة نظره فقط.

الواقع، أنه إذا غضضنا الطرف عن الوعي الفردي الذاتي المناقض للسان كنظام من المعايير المفروضة، وإذا ألقينا بنظرة موضوعية حقاً على اللسان ــ نظرة مغايرة تقريبا، أو على الأصح متوجهة من علٍ ــ فإننا لا نجد أثرا لنظام من المعايير الثابتة، بل على العكس سنواجه التطور المتواصل لمعايير اللسان وقواعده. وإذا ما حاولنا من وجهة نظر موضوعية حقا إدراك اللسان ــ ونحن منفصلون تمام الانفصال عن الادراك الذي يُكَوِّنه عنه فردٌ معين في لحظة معينة ــ فإن اللسان سيبدو كتيار تطوري متصل. أما بالنسبة للملاحظ، الذي يتخذ لنفسه موقعا متعاليا على اللسان، فستبدو الفترة الوجيزة التي يمكن في حدودها بناء نظام تزامني للسان محض خرافة ووهم.

على هذا الاساس **لا يوافق النظام التزامني، من وجهة نظر موضوعية، اية لحظة فعلية في عملية تطور اللسان.** والحقيقة أن النظام التزامني — في رأي مؤرخ اللسان الذي يتبنى وجهة النظر التتابعية — لا واقع له، ولا دور له سوى دور الصُّوَى المرتكزة على المواضعة والعرف، والمستخدَمَة من أجل الانحرافات التي تحدث كل حين في الواقع. ولا وجود للنظام التزامني للسان إلا في نظر الوعي الذاتي للمتكلم المنتمي إلى جماعة لسنية معينة في لحظة من التاريخ. موضوعيا، لا وجود لهذا النظام في أية فترة واقعية من التاريخ. يمكننا أن نتقبل بأن اللغة اللاتينية كانت تشكل بالنسبة لقيصر، في الفترة التي دون فيها أعماله، نظاماً قاراً ومقدساً، ذا قواعد ومعايير ثابتة. ولكن مؤرخ اللغة اللاتينية يرى أنه كانت تجري عملية تحوُّل لسنية متواصلة في نفس الفترة التي كان قيصر يكتب إبانها، وحتى لو لم يكن المؤرخ في مستوى تسجيلها.

يوجد كل نظام من المعايير المجتمعية في وضعية مشابهة. ولا وجود له إلا بالنسبة للوعي الذاتي للأفراد المنتمين إلى مجموعة تحكمها هذه المعايير. هكذا تكون أنظومات المعايير الأخلاقية، والقانونية ، والجمالية (إذ أنها موجودة بالفعل) الخ... طبعا إنها معايير متنوعة، تختلف حسب درجة ما تفرضه من إكراه ومدى توافقها مع المجتمع ومجاراتها له ودرجة واقعيتها المجتمعية، التي هي وظيفة علاقتها البعيدة إلى حد ما عن البنية التحتية. إلا أنها، باعتبارها معايير، تابعة للمقولة ذاتها. إذ لا وجود لها إلا في علاقتها بالوعي الذاتي للأفراد المنتمين لجماعة بشرية معينة. فهل يترتب عن ذلك عدم توفر علاقة الوعي الذاتي باللسان ، كنظام موضوعي من المعايير المقدسة، على أي موضوعية ؟ طبعاً، لا. واذا فُهِمَتْ هذه العلاقة على حقيقتها أمكن أن تكون واقعة موضوعية. ولنفترض بأننا نقول : ان اللسان كنظام من المعايير الساكنة والمقدسة، له وجود موضوعي، فإننا سنقترف خطأً فظيعاً. واذا قلنا، على العكس من ذلك، بأن اللسان يشكل، بالنسبة للوعي الفردي، نظاما من القواعد القارة، وبأن هذه هي كيفية ونمط وجود اللسان في نظر كل عضو من أعضاء مجموعة لسنية معينة، فإننا سنكون آنئذ قد عبرنا عن علاقة موضوعية تمام الموضوعية. أما معرفة ما اذا كانت الواقعة مُثْبَتَةً وقائمة بذاتها وبشكل صحيح، وإذا ما كان يصح حقاً أن اللسان يبدو لوعي المتكلم كنظام من المعايير الثابتة فإن هذا أمر آخر. سنترك هذه المسألة معلقة موقتاً. وفي كل هذه الحالات يبقى هدفنا هو إقامة علاقة موضوعية ما.

فما هو موقف أنصار الموضوعانية المجردة من هذه القضية ؟ يؤكدون على أن اللسان نظام قواعد ومعايير ثابتة وموضوعية ومقدسة أم ينتبهون حقا إلى أن الحالة ليست كذلك الا بالنسبة للوعي الذاتي لمتكلمي لغة معينة ؟ وإليك الجواب الذي يمكن الرد به على هذا السؤال : يميل أغلب شيعة الموضوعانية المجردة إلى التأكيد على واقعية وموضوعية اللسان المباشرتين. هذا اللسان الذي هو عبارة عن نظام لصيغ مقعدة. ولقد تحولت الموضوعانية المجردة بكيفية ساذجة لدى هذه الفئة من ممثلي الاتجاه الثاني إلى أقانيم. أما الممثلون الآخرون لنفس الاتجاه (مايبه مثلا) فهم نقديون أكثر من السابقين ، وينتبهون فعلا، إلى الطبيعة التجريدية والعرفية للنظام اللسني، إلا أن أي واحد من الموضوعانيين التجريديين لم يتوصل إلى فهم واضح ودقيق للاشتغال الداخلي للسان كنظام موضوعي. وهم يترددون في أغلب

الحالات بين المفهومين اللذين تحملهما كلمة « موضوعي » كما هي مطبقة على النظام اللسني : المفهوم الذي يمكن أن نضعه بين مزدوجتين (وهو المعبر عن وجهة نظر الوعي الذاتي للمتكلم) والمفهوم الذي لا نحصره بمزدوجتين (أي الموضوعي بالمعنى الحق). على هذه الشاكلة تصرف (صوسير) نفسُه، فهو الآخر لا يحل المشكل بوضوح.

ويجب أن نتساءل الآن عما إذا كان اللسان يوجد حقاً بالنسبة للوعي الذاتي للمتكلم على شكل نظام موضوعي للصيغ المقعدة والمحرمة فقط ؟ هل فهمت الموضوعانية المجردة وجهة نظر الوعي الذاتي للمتكلم بكيفية صائبة وصحيحة ؟ أذاك فعلا هو نمط وجود اللسان في الوعي اللسني الذاتي ؟. وسنكون مجبرين على الاجابة بالسلب عن هذا السؤال. لأن الوعي الذاتي للمتكلم لا يستعمل اللسان كنظام من الصيغ المقعدة. ونظام كهذا ليس سوى تجريد استُنْبِطَ بعد جهد جهيد بطرق وإجراءات معرفية مضبوطة بدقة. فالنظام اللسني نتاج لتفكير في اللسان ولا ينبثق هذا التفكير قطعاً عن وعي متكلم لسانٍ معين، ولا يخدم أهداف التواصل وحده فقط.

الواقع أن المتكلم يستعمل اللسان تلبية لحاجياته التَّحَدُثِيَّة (إذ أن بناء اللسان يتجه ـــ لدى المتكلم ـــ نحو التحدث، أي نحو الكلام). ويتعلق الأمر عند المتكلم باستعمال الصيغ المقعدة (ولنتقبل مُؤَقتا مشروعيتها) في سياق ملموس معين. ولا يقع مركز ثقل اللسان، بالنسبة إليه، في مطابقة الصيغة المستعملة للقاعدة والمعيار، ولكنه يقع أساساً في المعنى الجديد الذي تكتسبه هذه الصيغة حين استعمالها في السياق. والمهم ليس هو مظهر الصيغة اللسنية الذي يبقى ثابتاً وغير متغير في كل الأحوال التي يستعمل فيها، وكيفما كانت تلك الأحوال. لا، إن الذي يهم المتكلم هو ما يمكن الصيغة اللسنية من الورود في سياق معين. والشيء الذي يجعل منها دليلا تاما وافيا بالمرام في شروط مقام محسوس معين. فالمتكلم يعطي للصيغة اللسنية أهمية باعتبارها إشارة قارة متساوية مع نفسها دائما، ولكن أهميتها ـــ في نظره ـــ تنبع من كونها دليلا مرنا ودائم التحول. هذا هو رأي المتكلم.

لكن يتحتم على المتكلم أيضاً أن يأخذ بعين الاعتبار وجهة نظر السامع الذي يفك الرموز الملقاة إليه. (أوَلا يدخل المعيار اللسني هنا بالضبط ليلعب دوره ؟) أبداً إن الأمر ليس كذلك. إذ يستحيل إرجاع فعل فك الرموز إلى مسألة تعيين صيغة لسنية يستعملها المتكلم على أنها صيغة عادية ومعروفة، مثلما نعين أو نتحقق من إشارة لم نعتد بعد عليها تمام الاعتياد أو صيغة من لسان لا نتقنه جيدا. لا، إن الجوهري في مشكل فك الرموز لا يكمن، بالتأكيد، في تعيين الصيغة المستعملة والتحقق منها، ولكنه يعود في الحقيقة إلى فهمها ضمن سياق ملموس ومحدد، إلى فهم معناها في كلام معين. وخلاصة القول : إن الأمر يتعلق بإدراك طابع جدتها، وليس فقط بمطابقتها للمعيار. أو بعبارة أخرى، يأخذ المتلقى الذي ينتمي إلى نفس الفئة اللسنية الصيغة اللسنية المستعملة كدليل متحول ومرن وليس كإشارة ثابتة، ومساوية لذاتها دائما.

لا يجب في أي حال من الأحوال الخلط بين عملية فك الرموز (الفهم) وبين عملية التعرف والتحديد. إنهما عمليتان متغايرتان جذريا. إننا نفك رموز الدليل، أما الاشارة فإننا لا

نفعل شيئا سوى تحديد نوعيتها. فهي وحدة ذات مضمون ثابت لا تحل محل أي شيء ولا تستطيع أن تعكس أو تحرف أي شيء، وتشكل مجرد أداة تقنية تستعمل لتعيين هذا الشيء أو ذاك (شيء محدد وثابت) وهذا الحدث أو ذاك، وهو الآخر ثابت ومحدد [2]. إن الاشارة لا يمكنها أن تنتمي إلى المجال الأيديولوجي لأنها تابعة إلى عالم الأشياء التقنية، ووسائل الانتاج بالمعنى الواسع للكلمة. أما الاشارات التي يعالجها علم الانعكاسات فهي أكثر بعدا عن الايديولوجيا. واذا نظرنا إلى هذه الاشارات في ارتباطها بالجسم العضوي الذي يحس بها ويعانيها والذي تتوجه إليه بدورها، وجدنا أنه لا علاقة لها بتقنيات الانتاج. وفي هذه الحالة لا تبقى إشارات، وتصير مجرد حوافز من نوع خاص. فهي لا تكون وسائل إنتاج إلا بين الأيدي الانسانية للمجرب. إن التضافر السيء للظروف والممارسات المتأصلة للتفكير الآلي هي وحدها التي استطاعت دفع بعض الباحثين إلى أن يجعلوا عمليا من هذه « الاشارات » مفتاحا لفهم اللغة والنفسية الانسانيتين (للحديث الداخلي).

وما دامت الصيغة اللسنية لا تشكل سوى إشارة و لا تُدْرِكُ من طرف السامع إلا بوصفها كذلك فإنها لا تكتسي أية قيمة لسنية بالنسبة إليه. إن « الاشارية » الصرفة لا وجودها لها حتى في الجمل الأولى التي يُبْتَدَأ بها في تلقين اللغة. وحتى في هذه المرحلة نجد الصيغة موجهة من طرف السياق، وتشكل في ذلك الوقت دليلا رغم أن مكون « الاشارية » والتحديد الذي يلازمها واقعي لا مراء فيه. هكذا نرى أن العنصر الذي يجعل من الصيغة اللسنية دليلا ليس هو هويتها كإشارة، ولكن تحوليتها النوعية، كما أن ما يشكل فك رموز الصيغة اللسنية ليس هو فعل التعرف على الاشارة وتعيينها بل واقعة فهم الكلمة في معناها الخاص أي إدراك الاتجاه الذي يعطيه السياق والمقام المحددان للكلمة، وهو اتجاه يسير نحو التطور وليس نحو السكون.[3]

ليس معنى ذلك أن مكون « الاشارية » والتحقق من نوعية الملازم له لا وجود لهما في اللسان، إنهما موجودان بالفعل ولكنهما ليسا بمكونين للسان كما هو في الواقع. فمكون « الاشارية » منقول من مكانه، بكيفية جدلية ومبتلع من طرف الميزة الجديدة التي حَصَّل عليها الدليل (أي اللسان كما هو) . وتكون الاشارة وتحديد النوعية، بالنسبة لأعضاء جماعة لسنية ما، مُسْتَخْرَجَيْن بكيفية جدلية في اللسان الأصلي. وتكون « الاشارية » وتحديد النوعية، أثناء عملية تحصيل لسان أجنبي ، معاناتين ومحسوستين وغير مسيطر عليهما بعد؛ أما اللسان فلم يصبح بعد لسانا. ولا يحصل الاستيعاب المثالي للسان ما إلا عندما تُدْفَنُ الإشارة كليا تحت الدليل، ويُطْمَرُ تحديد النوعية أو التعيين تحت الفهم.[4]

وهكذا فإن الوعي اللسني للمتكلم والسامع وفكّاكَ الرموز لا يواجه، أثناء الممارسة الحية للسان، نظاما مجردا من الصيغ المقعدة، ولكنه يتعامل مع اللغة أي مجموع السياقات الممكنة لهذه الصيغة أو تلك. ولا تَرِدُ الكلمة إلى الفرد الذي يتحدث بلسانه الأصلي، وكأنها كلمة خارجة من القاموس ولكن باعتبارها جزءا لا يتجزأ من الأقوال الأكثر تنوعا لدى المتكلمين ا أو ب أو ج المنتمين إلى نفس الجماعة اللسنية، زيادة على الأقوال المتعددة التي أنجزها أثناء ممارسته اللسنية الخاصة. ولا بد من الاعتماد على منهج خاص ونوعي ليكون هناك انتقال من هذا النمط في إدراك الكلمة إلى النمط الذي يعتبرها صيغة ثابتة تُكَوِّن جزءا من النظام

المعجمي للسان معين، كما يوجد في القاموس. لهذا السبب لا يدرك أعضاء جماعة لسنية معينة عادة الطابع الالزامي للمعايير اللسنية الحاسمة قطُّ، ولا يصير المدلول المعياري للصيغة اللسنية محسوسا الا في فترات الصراع. وهي فترات نادرة جدا وغير مميزة لاستعمال اللسان (ويتعلق الأمر بالنسبة للانسان المعاصر بالتعبير المكتوب أساساً). لابد ان نضيف أيضا إلى ذلك مفهوما من أهم المفاهيم : لا يحتاج الوعي اللغوي للذوات المتكلمة، في الواقع، إلى شكل اللسان بالكيفية التي هو عليها ولا إلى اللسان في حد ذاته..

الواقع أن الصيغة اللسنية كما بينا ذلك منذ حين، تمنح نفسها دئما للمتكلمين وهي واردة في سياق أقوال محددة، الشيء الذي يستتبع، دوماً، سياقا إيديولوجيا معينا. والحقيقة أن ما ننطقه وما نسمعه ليس بكلمات ولكنه حقائق أو أكاذيب، أشياء حسنة أو قبيحة، مهمة أو مبتذلة، مفرحة أو محزنة الخ... **فالكلمة محملة دائما بمضمون أو بمعنى ايديولوجي أو وقائعي.** على هذه الشاكلة نفهمها ولا نستجيب الا للكلمات التي توقظ فينا أصداء أيديولوجية أولها علاقة بالحياة .

لا ينطبق مقياس التصحيح على إنجاز الكلام أو القول إلا في المواقف الشاذة أو الخصوصية (دراسة لسان أجنبي مثلا.) أما في الشروط العادية فإن مقياس التصحيح اللسني يتخلى عن مكانه للمقياس الأيديولوجي الصرف : فصحة القول وصوابه لا تهمنا بقدر ما تهمنا قيمة الحقيقة فيه أو قيمة الكذب وطابعه الشعري أو المبتذل الخ....[5] واللسان في استعماله التطبيقي، لا ينفصل عن محتواه الأيديولوجي أو المرتبط بالحياة. لابد إذن من بلورة وسائل خاصة وغير مشروطة بحوافز وعي المتكلم حتى يمكن فصل اللسان تجريديا عن مضمونه الأيديولوجي أو التجريبي.

إذا أقمنا هذا الفصل التجريدي مبدئيا، وأولينا الصيغة اللسنية المفرغة من كل أيديولوجيا قانوناً أساسيا مفصولًا ــ وهذا ما يقوم به بعض ممثلي الاتجاه الثاني ــ فإننا لن نجد شيئاً سوى إشارات وليس أدلة لسنية. ويشكل الفصل بين اللسان ومحتواه الأيديولوجي أحد أفحش الأخطاء التي اقترفتها الموضوعانية المجردة.

وعلى هذا الأساس فإن اللسان لا يبدو مطلقا لوعي الأفراد الذين يتكلمونه، وكأنه نظام صيغ مقعدة. ليس النظام اللسني ــ كما شيدته الموضوعانية المجردة ــ في متناول وعي الذات المتكلمة مباشرة، هذه الذات المحددة بممارستها الحية للتواصل الاجتماعي.

علام يرتكز هذا النظام إذن ؟ جلي منذ البداية أن هذا النظام ناتج عن تحليل تجريدي، وبأنه يتركب من عناصر معزولة تجريديا عن الوحدات الواقعية التي يتكون منها التسلسل الكلامي والتحدث، ولابد لكل طريقة تجريدية لكي تكون مشروعة من أن تُبَرَّرَ بهدف نظري وتطبيقي محدد. فالمعالجة التجريدية يمكن أن تكون خصبة أو عقيمة، نافعة لبعض الأهداف والمهام دون البعض الآخر.

إذن ما هي الأهداف التي يسعى إليها التحليل المجرَّد للسان والمفضي إلى النظام التزامني ؟ وفي أي شيء يتجلى هذا النظام فعالًا ونافعاً ؟ ففي أساس مناهج التفكير اللسني المؤدية الى بناء اللسان على شكل نظامَ من الصيغ المقعدة توجد الطرق التطبيقية والنظرية التي أُعِدَّت

لدراسة الألسنة الميتة المحفوظة في وثائق **خطية**. ويجب التاكيد، بشدة، على أن هذه المعالجة الفيلولوجية كانت حاسمة بالنسبة للتفكير اللسني في العالم الأوربي، فهذا الفكر قد ولد وتغذى من جثث الألسنة المكتوبة. فكل المقولات الجوهرية، والمعالجات الأساسية وممارسات هذا الفكر كانت قد تبلورت إلى حدما خلال عملية بعث هذه الجثث. وتبدو النزعة الفيلولوجية كَسِمَةٍ حتمية في كل اللسنيات الأوربية، تلك اللسنيات المشروطة بالمصائر التاريخية التي تحكمت في نشأتها وفي نموها. وكلما أمعنا النظر بعيدا في الأزمنة السحيقة لتتبع تطور المقولات والمناهج اللسنية فإننا سنصادف الفيلولوجين دائما: فالاسكندريون كانوا فيلولوجيين وكذلك الرومانيون واليونانيون (وأرسطو مثال من نوع خاص) والهند أيضا كان لها فيلولوجيوها.

يمكننا أن نؤكد بأن اللسنيات ظهرت في الوقت والمكان الذين تواجدت فيهما الضرورات الفيلولوجية. وقد أدت هذه الضرورات الفيلولوجية إلى ولادة اللسنيات، وحضنتها في المهد وتركت في أقمطتها نَفَسَ الفيلولوجيا. ووظيفة هذا النَّفَس إيقاظ الموتى. لكن تنقصه القوة الصوتية لكي يسود الكلامَ الحي في تطوره المتواصل.

يؤكد الأكاديمي (نيقولا مار)، وهو محق جدا في ذلك، على الجوهر الفيلولوجي للفكر اللسني الهندي الأوربي :

« لقد كانت اللسنيات الهندية ـــ الأوربية عاجزة ـــ، بدهيا ـــ، عن وصف عملية ظهور اللغة عموما، وأصل الأشكال المختلفة التي تتخذها، هذه اللسنيات المتوفرة على موضوع مكون ومشكلَن مُسْبَقاً ومنذ زمن طويل، ونعني بذلك الألسنة الهندية ـــ الاوربية عبر الأزمنة التاريخية، والتي استمدت، بالاضافة إلى ذلك، كل خلاصاتها ونتائجها من الصيغ الجامدة للألسنة المكتوبة ومن ضمنها الألسنة الميتة التي حظيت بتفضيل أكثر من غيرها(6). »

أو عندما يقول أيضاً :

« إن ما يخلق أكبر العوائق (في سبيل دراسة اللغة البدائية) ليس هو صعوبة البحوث في حد ذاتها أو النقص الحاصل في متن المعطيات، وإنما نمط تفكيرنا العلمي المسكوك من طرف رؤية فيلولوجية إلى العالم متأصلة تقليديا، أو رؤية ثقافية ـــ تاريخية. ولم يقع تلقيح هذا الفكر بمفهوم سلالي ـــ لسني للكلام الحي وفيضاناته المبدعة التي لا يمكن كبحها. (7) »

تبدو لنا قولة (ن. مار) هاته صائبة ليس فقط فيما يخص الدراسات الهندية ـــ الأوربية التي سنت للسنيات المعاصرة نظامها ـــ ولكن أيضا بالنسبة لكل اللسنيات كما نعرفها من خلال التاريخ. أجل، إن اللسنيات وليدة الفيلولوجيا في كل مكان، ولأنها كانت خاضعة دائما للإكراهات الفيلولوجية، فقد اعتمدت أبدا على الأقوال أو إنجازات الكلام المكونة للحوارات الأحادية الجانب والمغلقة، كالكتابات والنقوش على الآثار القديمة، كما لو أن الأمر يتعلق بالواقع الأكثر قربا ومباشرة. لقد بلورت اللسنيات مناهجها ومقولاتها وهي تبحث وتدرس هذه الحوارات الأحادية الميتة أو على الأصح خلال دراستها لمتون أقوال من هذا النوع والوجه المُشْتَرَك الوحيد فيما بينها هو استعمال اللسان نفسه.

ورغم ذلك فإن التحدث ــ الحوار الداخلي هو في حد ذاته، وبشكل مسبق، تجريد بدهي في الحقيقة. إن أي تحدث ــ حوار داخلي ــ ولو كان نقشا على أثر تاريخي ــ يشكل عنصر تواصل لفظي لا يمكن التصرف فيه. وكل تحدث ولو كان عبارة عن كتابة جامدة فهو جواب عن شيء ما ومصوغ بتلك الكيفية ، إن كل كتابة أو نقش امتداد لسابقاتها وتثير سجالا معها، تنتظر ردود أفعال نشطة في الفهم، تتجاوزها وتستبقها. الخ.... وتشكل كل كتابة جزءا من العلم والأدب أو الحياة السياسية غير قابل لأن يُتصرَّف فيه. إن الكتابة المنقوشة ــ ككل تحدث ــ حوار داخلي يقصد بها الفهم، وتُوَجَّهُ نحو قراءة ضمن سياق الحياة العلمية والواقع الأدبي لتلك الفترة، أي في إطار تطور الدائرة الأيديولوجية التي تشملها وتجعلها جزءاً مندمجاً فيها.

إن الفيلولوجي ــ اللسني يقتلعها من هذه الدائرة الواقعية، ويفهمها على أنها كل معزول، قائم بذاته، ولا يطبق عليه فهما ايديولوجيا حيا، ولكن على العكس منذ ذلك يطبق عليه فهما سلبيا تماماً، لا ينطوي على أي حافز أو بداية لإجابة ما، في حين أن الفهم الحق يفضي إلى ذلك. ويكتفي الفيلولوجي بمقارنة هذه الكتابة المعزولة، بوصفها وثيقة لسنية، مع كتابات أخرى ضمن الاطار العام للسان معين.

لقد تكونت مناهج ومقولات الفكر اللسني أثناء عملية المقارنة والتوضيح المتبادل لأقوال لسان معين، وبدهي أن اللسان البائد يحضر بين يدي اللسني الذي يدرسه، بصفته لساناً أجنبيا. لهذا السبب يستحيل التأكيد على أن نظام المقولات اللسنية يشكل نتاجاً لتأمل معرفي يقوم به متكلم لسان معين. ولا يتعلق الأمر بتأمل وتفكير في إدراك اللسان الأصلي، لا. بل الأصح، تفكير وعي يناضل لكي يشق طريقا في عالم تكتنفه الأسرار ، هو عالم اللسان الأجنبي.

ويسْقِطُ الفيلولوجي ــ اللسني فهمه الذي لا يمكن أن يكون إلا سلبيا على النقوش نفسها، على موضوع الدراسة اللسنية، كما لو كانت هذه الكتابة قد قُصِدَ بها في الأصل ان تفهم بهذه الطريقة أو أنها قد كتبت من أجل الفيلولوجيين. وتنتج عن ذلك نظرية في الفهم مغلوطة كليا، لا تشكل فقط أساس مناهج التأويل اللسني للنصوص، بل إنها تشكل أيضاً أساس كل علم أوربي يبحث في دلالة اللفظ[8]. إن الدرس الذي يبحث في معنى وموضوع الكلمة قد اقْتُرِضَ بأجمعه من هذا التصور المغلوط للفهم كفعل سلبي، هذا الفهم الذي يستبعد مُسْبَقاً، ومبدئيا، كل ردٍّ أو جواب.

وسنرى فيما بعد أن هذا النوع من الفهم الذي يستبعد مسبقاً كل رد لا علاقة له بفهم اللغة. ففهم هذه الأخيرة يمتزج باتخاذ موقف فعال تجاه ما قيل وما فهِمَ. ويتميز الفهم السلبي أساساً بإدراك واضح للمكون المعياري للدليل اللسني، أي إدراكه كشيء ــ إشارة ؛ ان تحديد النوعية يتقدم ــ الفهم ويسبّقه بشكل تلازمي.

وهكذا فان اللسان **البائد ــ المكتوب ــ الأجنبي** هو الذي يُتَّخَذُ أساساً لمفهوم للسان نابع عن التفكير اللسني، أما المعطيات النهائية للتفكير اللسني ونقطة انطلاقه فهو التحدث أو القول **المعزول ــ الجامد ــ المصاغ في حوار داخلي**، المفصول عن سياقه اللغوي

والواقعي. والفهم السلبي لدى الفيلولوجي هو الذي يتعارض معه وليس الجواب المحتمل أو الموجود بالقوة.

لقد خدم التفكير اللسني ــ المولود خلال عملية تلقن لسان أجنبي بهدف البحث ــ أهدافاً أخرى هي أهداف التعليم وليس البحث. فلم يعد المقصود هو فك رموز اللسان بل هو تدريسه بعد فك رموزه. هكذا أصبحت الكتابات المستمدة من وثائق استكشافية تتحول الى عينات مدرسية وتراثيات كلاسية للسان.

أما المشكل الرئيسي الثاني في اللسنيات فهو أن خلق مجموعة الأدوات الضرورية لتحصيل اللسان الذي فكت رموزه وأصبح مقروءاً، وتقنيين هذا اللسان بهدف تكييفه مع حاجيات التوصيل المدرسي قد أثرا بعمق في الفكر اللسني ــ لقد تكوَّن **علم أصوات اللسان والنحو والمعجم** ــ هذه الأقسام الثلاثة لنظام اللسان، والمراكز الثلاثة المنظمة للمقولات اللسنية، لتأدية المهمتين الملقاتين على عاتق اللسنيات ألا وهما : المهمة **الاستكشافية** والمهمة **التربوية** .

من هو الفيلولوجي ؟ مهما كان عمق الاختلافات ذات الطابع الثقافي والتاريخي التي تفرق بين الكهنة الهنديين والعلماء اللسنيين المعاصرين فإن الفيلولوجي يبقى دائما، وفي كل مكان، ذلك العَرَّافَ الذي يجهد نفسه من أجل سبر «أسرار» الحروف والكلمات الأجنبية، وذلك المعلم الذي ينقل ويبلغ ما فهم أو ورث من عادات. فالكهنة كانوا دائماً، وفي كل مكان، هم الفيلولوجيون الأوائل واللسنيون الرواد. لا يعرف التاريخ شعبا واحداً لم تُدوَّن كتاباته المقدسة وعاداته وطقوسه بلغة، إلى حد ما، غريبة وغامضة بالنسبة لغير المُطَّلِع أو الأجنبي عنها. وكانت مهمة الكهنة ــ الفيلولوجيين تكمن بالضبط في الغوص وراء أسرار الكتابات المقدسة.

في هذه الأرضية أيضاً نمت وترعرعت فلسفة اللسان منذ الأزمنة السحيقة : التعليم الفيدي[9] للكلمة، وتعليم اللوغوس لدى المفكرين الاغريق الأقدمين، وفلسفة الكلمة في التوراة.

ومن اللائق، لفهم هذه **التعاليم الفلسفية**، الانتباهُ إلى أن الأمر يتعلق ب **التعاليم الفلسفية** لكلمات **أجنبية**. ولنأخذ شعبا لا يمتلك إلا لسانه الأصلي، ولا يمكن للكلمة أن تكون بالنسبة إليه إلا كلمة ذلك اللسان، وهو بالتالي غير مُعَرَّض **للكلمة** الغريبة المطلسمة، سنجد أن شعبا مثل هذا لا يمكنه أبداً إبداع مثل هذه **التعاليم الفلسفية**[10] وهنا تكمن خاصية مدهشة : منذ العصور الأكثر قدماً وحتى أيامنا هذه تتأسس فلسفة الكلمة والتفكير اللسني على إدراك وفهم الكلمة الأجنَبِيَّة بالأخص، وعلى القضايا التي يطرحها اللسان الأجنبي على الوعي، أي حل الطلاسم وتعليم نتائجها. **فالكاهن الفيدي واللسني ــ الفيلولوجي** المعاصر مفتونان ومشدوهان، في تفكير**هما وتأملهما في** اللغة، **بظاهرة واحدة هي** ظاهرة الكلمة الأجنبية **المُطَلْسَمَة**.

أما كلمة اللسان **الأصلي** فتُدْرَكُ بشكل مغاير تماماً، وبدقة أكثر ؛ وهي لا تُدْرك عادة كما لو كانت محمَّلة بكل التصنيفات التي أحدثتها في التفكير اللسني، أو تلك التي كانت

تحدثها قديماً في التفكير الفلسفي الديني لدى الأقدمين. إن كلمة اللسان الأصلي تدرك كأخ وكلباس مألوف، وأفضل من ذلك، كمناخ مألوف فيه نحيا وفيه نتنفس، فهي لا تشكل لغزاً أو عجيبة من العجائب. قد تكون تلك حالتها في فم إنسان أجنبي بشكل مزدوج، بسبب مكانته في السلم المجتمعي — إذا تعلق الأمر مثلا برئيس أو كاهن — وفي هذه الحالة تتغير طبيعة الكلمة، فتتحول ظاهريا أو تنفصل عن استعمالها اليومي (فتصير من المحرمات في الحياة العادية أو تتقادم وتهمل) كل ذلك بشرط ألا تكون الكلمة المعنية في أصلها كلمة أجنبية في فم الرئيس — الغازي — ففي هذه الحالات فقط تولد «**الكلمة**» : مستهل الفلسفة ومستهل الفيلولوجيا. Incipit philosophia, incipit philologia.

إن اتجاه اللسنيات والفلسفة نحو الكلمة الأجنبية ليس بناتج عن الصدفة أو الاختيار الحر من طرف هذين العلمين. لا، فهذا التوجه يعكس الدور التاريخي الهائل الذي لعبته الكلمة الأجنبية في عملية تشكل وتكوّن كل حضارات التاريخ. ولقد ال هذا الدور إلى الكلمة الأجنبية في كل دوائر ومجالات الابداع الايديولوجي بدون استثناء بدءاً من البنية المجتمعية — السياسية حتى النظام الاشاري للعادات واللياقات الحسنة. حقا إن الكلمة الأجنبية كانت حاملة الحضارة والثقافة، والدين، والتنظيم السياسي (السومريون تجاه الساميين — البابليين، واليافتيون إزاء الهيللينيين ؛ روما والمسيحيون حيال الشعوب البربرية ؛ بيزنطة والفاريجيون والقبائل السلافية الجنوبية تجاه السلافيين الشرقيين الخ.) لقد تمخض هذا الدور التنظيمي العظيم الذي لعبته الكلمة الأجنبية — هذه الكلمة التي تجر معها قوى وبنيات أجنبية، هذه الكلمة التي قد يعثر عليها أحيانا شعب فتي غاز في البلد المحتل من طرفه، ضمن ثقافة عريقة وقوية (إذن فهذه تستبعد من قبرها — تقريباً — الوعيَ الايديولوجيَّ للشعب الغازي) — عن نتيجة تتمثل في كون الكلمة الأجنبية قد ذابت وامتزجت، داخل الوعي التاريخي للشعوب، مع فكرة **السلطة**، وفكرة **القوة**، وفكرة **القداسة**، وفكرة **الحقيقة**، وحتمت على التفكير اللسني أن يتجه إلى دراستها مفضلا إياها.

ورغم كل هذا فان فلسفة اللغة واللسنيات لم تعيا حتى اليوم الدور الايديلوجي الهائل الذي لعبته الكلمة الأجنبية. وما تزال اللسنيات حتى الآن خاضعة له. ولدينا هنا، إذا أمكن القول، آخر موجة حملها مَدُّ الكلام الأجنبي الذي كان مبدعاً وحيا، وآخر مغامرة وحادث كبير في حياته الديكتاتورية والمولدة للثقافة.

لهذا السبب لا تزال اللسنيات، وهي نفسها نتاج الكلمة الأجنبية، أبعد ما تكون عن الفهم الصحيح لما لعبته هذه الأخيرة من دور في تاريخ اللسان والوعي اللسني. وعلى العكس من ذلك فإن الدراسات الهندية — الأوربية قد أدى بها المطاف الى بلورة وإنجاز مقولات لتحليل تاريخ اللسان تلغي تمام الالغاء كل تثمين صائب لدور الكلمة الأجنبية، رغم أن هذا الدور هائل وعظيم كما سبق أن رأينا.

لقد عرض (نيقولامار) الفكرة التي تدعي أن تهاجن الألسنة (أي التداخل اللسني) عامل جوهري في تطورها — بكل ما تستحقه من وضوح، واعترف أيضاً بأن هذا العامل جوهري وضروري لِحل مشكل أصل اللغة. يقول (مار) :

«إن التداخل، عموماً، كعامل حافز على بروغ أشكال وأنواع لسنية مختلفة، هو منبع تشكُّل مظاهر جديدة : وهذا أمر يُلاحَظ ويدرس في كل ما حققته اللسنيات اليافتية من نجاحات وفتوحات عظيمة(...) إن عدم وجود لسان أونوماتوبي بدائي مشترك بين كل الشعوب أمر واقعي، وكما سنرى فإنه لسان لم يسبق له أن وُجدَ ولا يمكن أن يوجد، فاللسان من إبداع المجتمع، تَوَلّد عن التواصل المتبادل بين الشعوب، وأحدثته الضرورات الاقتصادية ؛ وهو بذلك يكون نتاجا فرعيا للتواصل الاجتماعي، الذي يفترض دائماً وجود شعوب متعددة[11]».

ويقول في مقالته «عن أصل اللغة» :

«... وخلاصة القول إن المفهوم الذي يُكَوِّنه ما يسمى بالثقافة الوطنية، عن هذا اللسان أو ذاك، باعتباره لساناً أصلياً وجماهيريا بالنسبة للشعب كله، إنما هو مفهوم مناقض للعلم، وغير واقعي. ولحد الآن فان فكرة لسان وطني عام ومشترك بين كل الطبقات وجميع الفئات مجرد خرافة. وأفضل من ذلك : مثلما ينشأ تفرع المجتمع إلى طبقات، في المراحل الأولى من نموه، عن القبائل أي عن المفاهيم القبلية (رغم ذلك فان هذه الأخيرة ليست ببسيطة) بواسطة التهاجن والتزاوج فان الألسنة القبلية الملموسة، **وبالأحرى**، الألسنة الوطنية ــ تُبْدي أنواعاً من الألسنة المتهاجنة، وتتكون هذه التهاجنات من عناصر بسيطة تتوفر مجتمعة في أساس كل لسان. إن التحليل **الإحاثي**[12] للغة الانسانية لا يتوغل إلى أبعدَ من توضيح هذه العناصر المنبثقة عن القبائل، ولكن النظرية اليافتية تؤدي إليها مباشرة وبعزم. بحيث تؤول مشكلةُ أصل اللغة إلى مشكلة بروز هذه العناصر التي ليست أكثر من تسميات قَبَلِيَّة[13]».

إن قضايا معنى الكلمة وأصل اللغة لا تدخل في إطار بحثنا. لذلك لن نتفحص هنا نظريةَ الكلمة الأجنبية عند الأقدمين[14] وسنكتفي بوضع خطاطة للمقولات المنبثقة عن دراسة الكلمة الأجنبية، هذه المقولات التي استعملت كقاعدة للموضوعانية المجردة : وسنلخص العرض السابق بالكيفية التالية ونتممه بسلسلة من النقط الجوهرية[15].

1) يتفوق المكون **المعياري والقار**، في الصيغ اللسنية، على الطابع **المتحول**.
2) يتغلب **المجرد** على **المحسوس**.
3) يتغلب **النظامي المنهج المجرَّد** على **الحقيقة التاريخية**.
4) تتغلب أشكال **العناصر** على أشكال **المجموع**.
5) يحل **تجوهر** العنصر اللسني المعزول محل **دينامية** الكلام.
6) **وحدانية** الكلمة بدل **تعدد المعاني وتعدد ــ التشديدات** والنبرات **الحية**.
7) عرض اللغة على أنها **نتاج تام** يتواتر جيلا عن جيل.
8) العجز عن فهم للسان **من الداخل**.

لنتوقف وقفات وجيزة لدى كل خاصية من هذه الخصائص التي يتصف بها التفكير في الكلمة الأجنبية.

ليست **الخاصية الأولى** في حاجة الى أي تفسير. لقد بيَّنا آنفا أن فهم الفرد للسان غير موجَّه نحو تعيين هوية عناصر الحديث المقعَّدة، بل يتوجه نحو تثمين ميزتها السياقية الجديدة.

فبناء نظام من الصيغ الخاضعة الى معيار يُشَكِّلُ مرحلةً ضرورية وأساسية في مسار عملية فك رموز لغة أجنبية وقرائتها وتناقلها.

النقطة الثانية بدهية هي الأخرى إذا ما عدنا إلى ما سبق عرضه. إذ يشكل التحدث ــ الحوار ــ الداخلي التام، في الواقع، تجريداً. ولا يمكن للكلمة أن تكون محسوسة إلا إذا ضُمِّنَتْ في السياق التاريخي الواقعي لتحققها الأولي [الأصلي]. فالخيوط التي تربط الكلمة، في التحدث ــ الحوار الداخلي المعزول، بكل تطور تاريخي ملموس قد تقطعت.

النقطة الثالثة : تُكَوِّنُ الشكلانية والنزعة التنظيمية السمات الخصوصية التي يتصف بها كل تفكير ينصب على موضوع جاهز، جامد ومسكوك تقريباً، وتتجلى الخصيصة الأخيرة بطرق شتى ومتباينة. إنه لأمر مميز أن يخضعَ فِكرُ الآخر عادة ــ ان لم نقل دائما ــ للتنظيم. ولا يحس المبدعون ــ رواد الاتجاهات الأيديولوجية الجديدة ــ أبداً بالحاجة إلى شكلنة تلك الاتجاهات بكيفية مُمَنْهَجَة ومنظَّمة. إذ أن التنظيم يبدأ مباشرة مع إحساس المرء بالخضوع لسيطرة فكر استبدادي يُورَثُ كما هو. يجب أن ينتهي عصر الابداعية، لأنَّ بداية التنظيم ــ الشكلنة رهينة بذلك. وتلك مسألة يقوم بها الورثة والتابعون الخاضعون لسيطرة كلمة الآخر الذي توقف عن التفكير. ولا يمكن أن يكون توجيه التيار السائر في مدارج التطور مُشَكْلَناً ومُنَظَّماً أبداً. لهذا السبب نَمَا التفكيرُ النحوي الشكلانيُّ والمُنَظَّمُ بكل كماله وعنفوانه في حقل الألسِنَة الميتة، ثم أن ذلك لا يحدث إلا في الحالات التي تفقد فيها هذه الألسنة، إلى حد ما، سلطانها وطابعها الاستبدادي المقدس. لقد كان التفكير النحوي الشكلاني ــ النظامي مجبراً على أن يتبنى، حتميا، موقفاً محافظا وأكاديميا تجاه الألسنة الحية، أي معالجة اللسان الحي كما لو كان ناجزاً وتاماً، ويؤدى ذلك إلى موقف مُعَادٍ لكل التجديدات اللسنية. فالتفكير اللسني ذو الطابع الشكلاني ــ التنظيمي لا يتلاءم مع المقاربة التاريخية والحية للسان. ويبدو التاريخ، من وجهة نظر النظام، دائماً، كسلسلة من التهديمات المعزوة إلى الصدفة.

رابعا. تُوجِّهُ اللسنيات كل اهتماماتها لدراسة التحدث ــ الحوار ــ الداخلي ــ المعزول، كما سبق أن رأينا. فالوثائق التاريخية تخضع للدرس ويتخذ الفيلولوجي إزاءها موقف فهم سلبي وغير فَعَّال. ويجرى العمل كله، على هذه الشاكلة، من حدود مقال أو تحدُّثٍ معين. بل إن حدود التحدث نفسها ككل لا تُدْرَكُ بتاتاً. وينحصر مجهود البحث في دراسة الروابط المتضمنة في مجال التحدث. وتبقى كل القضايا المتعلقة بما يسمى ب «السياسة الخارجية» للتحدث خارج مجال الملاحظة. وبناء على ذلك، فان كل العلاقات التي لا تدخل ضمن حدود التحدث ــ الحوار ــ الداخلي تشكل كُلّاً. واضح أن هذا الكل نفسه يبقى هو الآخر، وكذلك أشكاله وصيغه، خارج مجال التفكير اللسني. والواقع أن هذا الأخير لا يغامر مطلقاً فيما وراء العناصر المكونة للتحدث ــ الحوار الدخلي. إن أقصى ما يستطيع أن يصل إليه هو الجملة المعقدة (الدورة الجميلة الطويلة المركبة). وتلقى اللسنيات مسؤولية إنشاء الكلام أو التحدث على عاتق علوم أخرى كالبلاغة وفن الشعر. فهي ذاتها عاجزة عن معالجة أشكال تأليف الكل، لهذا السبب لا توجد، عموماً، أي مرحلة انتقالية تدريجية بين صيغ العناصر المكونة للتحدث وبين أشكال وصيغ الكل الذي يندمج فيه هذا الأخير. هناك هوة

بين تركيب الجملة وبين قضايا تأليف الحديث. وهذا أمر مُحَتَّمٌ لأن أشكال التحدث المكونة للكل لا يمكن أن تُدْرَكَ وتُفْهَم إلا في علاقتها بغيرها من التحدثات الكاملة، وفي إطار دائرة إيديلوجية وحيدة. وهكذا فإن أشكال التحدث الفني للعمل الأدبي لا يمكن فهمها إلا ضمن وحدانية الحياة الأدبية وفي علاقة دائمة بالأشكال الأدبية الأخرى. إذا ما حصرنا العمل الأدبي في وحدانية اللسان، كنظام، وإذا ما درسناه كوثيقة لسنية فإننا نخرب مقاربة أشكاله في الاطار الشامل للآداب. هناك هوة بين المقاربتين : تلك التي تحيل العمل الأدبي على النظام اللسني وتلك التي تحيله على الوحدانية الفعلية للحياة الأدبية. ويستحيل أن تتخطى الموضوعانية المجردة هذه الهوة.

خامساً. لا يكون الشكل اللسني سوى عنصر معزول، بطريقة مجردة، عن الكلية الحية للكلام، والتحدث. وبدهي أن هذه الطريقة التجريدية تبدو مشروعة حينما تخدم أهدافاً لسنية محددة. إلا أن الموضوعانية المجردة تضفي على الصيغة اللسنية جوهراً محضاً، وتجعل منها عنصراً معزولًا واقعيا، وقادراً على تحمل وجود تاريخي مفصول، ومستقل. وهذا أمر يفهم فهما تاماً لأنه يُمْنَعُ على النظام، ككل، حقُّ النمو التاريخي. إن التحدث باعتباره كلا، لا وجود له في نظر اللسنيات. والحاصل أنه لا تتبقى سوى عناصر النظام، أي الصيغ اللسنية المعزولة. فهي وحدها تستطيع تدعيم صدمة التاريخ.

بهذه الكيفية يصير تاريخ اللسان تاريخاً للصيغ اللسنية المنفصلة (صوتية، صرفية الخ....) التي تنمو بالرغم عن النظام في مجموعه، وخارج كل إحالة على التحدث الفعلي[16]. ويصيب (فوسلر) كل الصواب حين يقول في معرض حديثه عن تاريخ اللسان كما تتصوره الموضوعانية المجردة :

«يمكن أن نقارن، بشكل تقريبي وعام، تاريخ اللسان، كما يبينه لنا النَّحْوُ التاريخي، بتاريخ اللباس. ويمدنا هذا الأخير ـــ لأنه ليس آنعكاساً لمفهوم تقليعة أو ذوق عصر ـــ بقوائم مُرَتَّبة زمنيا وجغرافيا من الأزرار والدبابيس، والقبعات، والشرائط. وتسمى هذه الأزرار والشرائط ـــ في النحو التاريخي مثلا بالضمة /ـُ/ المفتوحة أو المغلقة، أو / ت / المهموسة، أو /د/ المجهورة الخ....»[17].

النقطة السادسة. يُحَدَّدُ معنى الكلمة، كليا، من طرف السياق. والواقع أنه كلما تعددت السياقات تعددت المعاني[18]. ورغم ذلك تبقى الكلمة واحدة ـــ فهي لا تتحلل إلى كلمات تتعدد بقدر تعدد السياقات التي يمكن أن تُدْمجَ فيها. طبعاً، ليست هذه الوحدانية التي تتصف بها الكلمة مضْمونة فقط من طرف وحدانية تركيبها الصوتي، فهناك وحدانية أخرى متضمَّنة أيضاً في كل معانيها ـــ كيف يمكن التوفيق بين تعدد معاني الكلمة، المشيَّد مبدئيا، وبين وحدانيتها ؟ بهذه الكيفية يمكننا صياغة المشكل الأساسي لعلم الدلالة، ولو بشكل مبسط، تقريبي وأوَّلي. يستحيل حل هذا المشكل إلا عن طريق الجدل. فما هي الوسائل التي تستخدمها الموضوعانية المجردة ؟ إنها تؤكد على مكوِّن وحدانية الكلمة على حساب تعدد معانيها. ويُدْرَكُ هذا التعدد على أنه شبيه بالتناسقات العرضية لمدلول واحد قار

وراسخ. ويتعارض موقف اللسني كليا مع موقف الفهم الحي الذي يميز الذوات المتكلمات الداخلات في عملية التواصل اللفظي. فعند ما يصنف الفيلولوجي ـــ اللسني السياقات الممكنة لكلمة معينة يركز أساسا على عامل التطابق مع القاعدة ؛ إذ أن هدفه هو أن يستخلص، من هذه السياقات الموضوعة جنباً إلى جنب، تحديداً خارجاً عن السياق يمكنه من حَصْرِ الكلمة في قاموس. وتتقوى هذه العملية، عملية عزل الكلمة، واستقرار مدلولها خارج السياق، أيضاً بوضع الألسِنة جنبا إلى جنب أي بالبحث عن الكلمة الموازية في لسان آخر. إن البحث اللسني ينشيء المعنى انطلاقاً من نقطة الالتقاء بين لسانين على الأقل. ويتعقد العمل الذي يقوم به اللسني أكثر بسبب خلقه لخرافة التقطيع الوحيد للواقع، الذي يعكسه اللسان. إن الشيء الوحيد، المماثل لذاته على الدوام، هو الذي يَضْمَنُ وحدانية المعنى. أما خرافة الكلمة التي تنسخ الواقع فتُساهم مساهمة كبرى في تجميد دلالتها. وهكذا يصير الجمع الجدلي بين الوحدانيَّة والتعدد مستحيلا.

نضيف إلى ذلك خطأً آخر فاحشاً ارتكبته النزعة الموضوعانية المجردة : يعتقد ممثلوها بأن السياقات المختلفة التي ترد فيها كلمة ما، مرتبة وموضوعة على مستوى واحد هو نفسه لا يصيبه تغيير. وتتولد عن هذه السياقات سلسلة من التحدثات والأقوال المغلقة التي تفرض رقابة ذاتية على بعضها البعض، وتسير جميعها في الاتجاه نفسه. والواقع أن المسألة على النقيض من ذلك : فالسياقات الممكنة للكلمة الواحدة غالبا ما تكون متعارضة وتشكل ردود وأجوبة الحوار حالة كلاسية في هذا المضمار. إذ أن الكلمة الواحدة ترد في سياقين متصارعين فيما بينهما. والحقيقة أن الحوار يشكل حالة بارزة تتصف بجلاء خاص من السياقات المختلفة والمتنوعة في اتجاهاتها. ويمكن القول، رغم ذلك، بأن كل تحدث واقعي، مهما يكن شكله يحتوي دائما، وبكيفية واضحة تقريباً، على إشارة الاتفاق مع شيء ما أو رفضه ـــ فالسياقات ليست موضوعة جنبا إلى جنب فقط، كما لو كانت لا تبالي ببعضها البعض، ولكنها توجد في وضع تفاعل داخلي وتأثير متبادل وصراع حاد ومتواصل. إن انتقال التأكيد على قيمة الكلمة من سياق إلى آخر مجهول من طرف اللسنيات، ولا يجد أي صدى في تعليم وحدانية الدلالة. ورغم انعدام الجوهر من تأكيدات القيمة فإن تعدد التأكيد يبعث الحياة في الكلمة. ويجب أن يحكم ربط مشكل التعدد هذا بقضية تعدد المعاني. فبهذه الكيفية فقط يمكن حل المشكلين. غير أنه يستحيل مطلقا إقامة هذا الرابط على أساس من الموضوعانية المجردة، وذلك نظراً لمبادئها. وتتخلص اللسنيات من تأكيدات القيمة في الوقت نفسه الذي يتخلص فيه التحدث (الكلام) منها[19].

سابعــاً، إن اللسان، حسب دروس النزعة الموضوعانية المجردة، يتواتر بوصفة إنتاجا تاما ناجزاً، جيلًا عن جيل. بطبيعة الحال يعتبر ممثلو الاتجاه الثاني ـــ من زاوية نظر ميتافيزيقية ـــ تواتر اللسان، وكأنه شيء، عن طريق الوراثة. إلا أن هذا الاستيعاب لا يشكل لديهم مجرد استعارة أو مجاز. ان الموضوعانية المجردة، بتجسيدها لنظام اللسان ومعالجتها للألسنة الحية كما لو كانت ميتة وأجنبية، تفصل اللسان عن تيار التواصل اللفظي. يسير هذا التيار قُدُماً دون توقف في حين أن اللسان يقفز ويعيد القفز ككرة من جيل إلى آخر. ولكن اللسان، رغم ذلك، يتقدم مع تقدم هذا التيار ودون أن ينفصل عنه. والواقع أن اللسان لا ينتقل من جيل

الى جيل بل يدوم ويستمر خلال ذلك في شكل عملية تطور لا يتوقف. فالأشخاص لا يتلقون ويتقاسمون لسانا جاهزا للاستعمال بل إنهم يحتلون مكاناً في تيار التواصل اللفظي، أو بتعبير أدق لا يخرج وعيهم من مجال الغموض ولا يستيقظ إلا بفضل انغماسه في هذا التيار. ولا يجد الوعيُ المكوِّن ـــ بفضل اللسان الأصلي ـــ نفسَه أمام لسان تام جاهز ليس عليه سوى استيعابه، إلا خلال عملية تحصيل لسان أجنبي فقط. إن اللسان الأصلي لا يُكتَسَبُ من طرف الأفراد، إذ فيه وبه كانت يقظتهم الأولى[20].

النقطة الثامنة : لا تعرف الموضوعانية المجردة ـــ وقد سبق أن رأينا ذلك ـــ كيف تربط وجود اللسان في الاطار التزامني المجرد بتطوره. إن اللسان باعتباره نظاماً للصيغ الخاضعة للقواعد والمعايير موجود في نظر وعي المتكلم ؛ أما باعتباره عملية تطور فليس له وجود إلا بالنسبة للمؤرخ. الشيء الذي يُلغِي إمكانية ضم وعي المتكلم ضما حيويا إلى عملية التطور التاريخي. إن الاقتران الجدلي بين الضرورة والحرية، وبالاضافة الى (إذا أمكنني القول) المسؤولية في مسألة اللسان، يصير آنئذ مستحيلا. إنها سيادة مفهوم للضرورة آلي ومحض في ميدان اللسان. وليس هناك من شك في أن هذه السمة التي تتصف بها الموضوعانية المجردة مرتبطة بتوجه هذه المدرسة توجها غير مسؤول نحو اللغات الميتة.

بقي أن نستخلص نتائج تحليلنا النقدي للموضوعانية المجردة. إن المشكل الذي كنا قد طرحناه في مستهل الفصل الرابع وهو مشكل واقع الظواهر اللسنية باعتبارها موضوع دراسة فريدة ومن نوع خاص، قد حُل بكيفية غير صائبة. فاللسان، كنظام من الصيغ التي تحيل على معيار، ليس سوى تجريد لا يمكن توضيحه والتدليل عليه سواءً على الصعيد النظري أو التطبيقي إلا من زاوية فك رموز لسان ميت وتدريسه. ولا يصلح هذا النظام كقاعدة لفهم وتفسير وقائع اللسان في حياتها وفي تطورها. إنه على العكس من ذلك يبعدنا عن الواقع التطوري والحي للسان وعن وظائفه المجتمعية، رغم ما لأنصار الموضوعانية المجردة من طموحات الى الدلالة الاجتماعية لوجهة نظرهم. مرة أخرى نجد في قاعدة الأسس النظرية التي ترتكز عليها الموضوعانية المجردة مقدمات رؤية عقلانية وآلية للعالم أقلّ استعداداً من أي مقدمات أخرى لتقبل المفهوم الصائب للتاريخ ؛ في حين يشكل اللسان ظاهرة تاريخية صرفة.

فهل يمكن أن تكون المبادىء الأساسية للاتجاه الأول ـــ أي النزعة الذاتية الفردانية ـــ هي الأفضل ؟ هل يمكن أن تكون هي التي نجحت حقاً في تلمس واستكشاف الطبيعة الحقيقية للغة ؟ أم أن الحقيقة توجد في منتصف الطريق مُكَوِّنة بذلك تواطوءاً بين الاتجاهين الأول والثاني أي بين النزعة الذاتية الفردانية ونقائضها لدى الموضوعانية المجردة ؟

هنا، كما في أي مكان آخر، نفترض أن الحقيقة لا توجد فيما بين بين، في تواطوء بين الأطروحة ونقيضتها ؛ إن الحقيقة توجد فيما وراء ذلك، بعيداً جداً، فهيَ تفصح عن رفض مماثل للأطروحة ولنقيضتها، وتكوِّن تركيبة جدلية. إن أطروحات الاتجاه الأول لا تصمد ـــ كما سنرى في الفصل التالي ـــ للنقد أكثر من أطروحات الاتجاه الثاني.

نرغب الآن في تركيز الانتباه على ما يلي : قامت الموضوعانية المجردة باستبعاد التحدث أي فعل الكلام بإعتباره فرديا، لأنها ترى أن النظام اللسني هو الوحيد الذي يستطيع تحليل

وعرض وقائع اللسان. هنا يكمن ــ وقد سبق أن بينا ذلك ــ «المركز الوهمي» proton pseudos، و«الكذبة الأولى» التي افترتها الموضوعانية المجردة. أما النزعة الذاتية الفردانية، فهي على العكس من ذلك، لا تهتم إلا بالكلام. ولكن هي أيضاً تعتبر فعل إنجاز الكلام فرديا، ولهذا السبب تحاول جاهدةً تفسيرهُ بشروط الحياة النفسية الفردية للذات المتكلمة. وهنا يكمن «المركز الوهمي» proton pseudos الخاص بها.

والواقع أن فعل الكلام، أو بدقة أكثر إنتاجه، أي التحدث، لا يمكن مطلقاً أن يعتبر فرديا بالمعنى الضيق للكلمة ؛ كما لا يمكن تفسيره بالرجوع الى الشروط النفسية ــ الفيزيلوجية للذات المتكلمة. **إن التحدث ذو طبيعة اجتماعية**. وهذه الأطروحة هي التي يحق لنا دعمها وتعضيدها في الفصل التالي.

نقله إلى العربية : **محمد البكري**

هوامــــش :

1) هذا الفصل هو المنشور في العدد السابق من «الثقافة الجديدة» (م).

2) يضع (كارل بوهلر ــ K. Buhler) في مقاله «Vom wesen der syntax»، الوارد في «**Festschrift fur Karl Vossler**» ص 61 ــ 69 فروقاً مهمة وذكية بين الاشارة وما ينتظم معها (في المجال البَحْري مثلاً) من جهة وبين الصيغة اللسنية ومؤتلفاتها من جهة أخرى معالجاً ذلك في ارتباط مع علم تركيب الجمل.

3) سنرى فيما بعد بأن الفهم ــ بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي فهم التطور هو الذي يوجد في أساس الجواب بمعنى أساس التبادُل اللفظي. ويستحيل تحديد فعل الفهم والجواب بدقة. فكل فعل فَهْمٍ جوابٌ في النطاق الذي يُدْخِل فيه موضوعَ الفهم ضمن سياق جديد، هو السياقُ الكامن للجواب.

4) توجد وجهة النظر التي نطرح هنا، عمليا ــ رغم أنها غير مدعَّمة من الناحية النظرية ــ في أساس كل المناهج الصحيحة لتدريس الألسنة الأجنبية الحية. وتقوم هذه المناهج على تعويد المتعلم على كل صيغة لسنية من خلال ورودها في سياق ومقام فعليين. وهكذا لا يُؤْتَى بكلمة جديدة إلا بواسطة سلسلة من السياقات التي تتضمنها. وبفضل ذلك يندمج مكون التعرف على الكلمة المقعدة دفعة واحدة ويتداخل جدليا مع المكونات الأخرى : مكون الحركية السياقية، ومكون الاختلاف والجدة. في حين أن الكلمة المعزولة عن سياقها والمكتوبة في دفتر ثم المحفوظة عن ظهر قلب مع معناها بالروسية تصير إشارة تقريباً. تُصبح شيئاً منفرداً، فيكتسي مكون التعرف، خلال عملية الفهم، أهمية قصوى. الخلاصة : أن منهجية صحية وصائبة من أجل تعليم عملي تقتضي ألا تُسْتَوْعَبَ الصيغةُ ضمن أنظومة لسنية مجردة، وكأنها صيغة مساوية لذاتها دائماً، بل يجب أن توضع في بنية القول المادية، كدليل مَرِن، ومتغير.

5) لهذا السبب يستحيل ــ كما سنرى ــ أن نتفق مع (فوسلر) حول وجود «ذوق لسني» من نوع خاص ومحدَّد لا يمكن أن يتميز في كل حين عن «الذوق» الأيديلوجي الخاص (فني، معرفي، أخلاقي إلخ....)

6) نيقولامارُ «**مراحلُ النظرية اليافثية**» **1926** ــ ص، **269** (الطبعة الروسية).

7) نفس المصدر. ص : **94** . **95**. (الطبعة الروسية).

8) Sémasiologie. علم ساد حتى ظهور (بريال) رائد علم الدلالة الحديث، وكان يبحث في دلالة الكلمات والمفاهيم انطلاقاً من الألفاظ.

9) الفيدا من أهم الكتب الأساسية للديانة الهندوسية.
10) تصير الكلمة المقدسة في الديانة الفيدية، أثناء استعمال العارف، الخادم المنقطع والمختص بها، والكاهن، سيدة للكائن للآلهة والبشر. ويُعرَّف الكاهن العالِمُ بكل شيء، هنا بأنه ذلك الذي يتوفر على الكلمة، وهنا تكمن سلطته. وتوجد هذه التعاليم في الفيدا. أما فيما يخص التعليم الفلسفي **للوغوس** في اليونان القديمة، وفي تعليم **اللوغوس** في الاسكندرية فهي معروفة عند الجميع.
11) ن. مار (مراحل النظرية اليافتية) ص. 268.
12) paléontologie = علم دراسة المستحاثات الحيوانية والنباتية المتبقية من العصور الجيولوجية القديمة ويعنى هنا دراسة الأشكال اللسنية القديمة.
13) نفس المرجع ص 315 ــ 316.
14) وهكذا فإن إدراك الطابع السحري للكلمة عند أوائل البشر تطبعه الكلمة الأجنبية بحدة. ونضع بين أعيننا هنا جميع الظواهر المتلازمة.
15) يجب ألا ننسى بأن الموضوعانية المجردة في شكلها المُجَدّد تعكس موقع الكلمة الأجنبية في المرحلة التي أضاعت فيها، الى حد كبير، طابعها السلطوي وقواها المبدعة. زد على ذلك أن النوعية الخاصة لفهم الكلمة الأجنبية قد تضاءلت في الموضوعانية المجردة بسبب توسع كل المقولات الأساسية المنبثقة عن تفكير هذه المدرسة لتشمل الألسنة الحية والأصلية، والواقع أن اللسنيات تدرس الألسنة الحية كما لو كانت قد بادت، واللسان الأصلي كما لو كان أجنبيا. لذلك يختلف النظام الذي شيدته الموضوعانية المجردة عن التعليم الفلسفي للكلمة الأجنبية كما بلوره الأقدمون.
16) لا يشكل التحدث سوى الوسط اللامبالي الذي تجري فيه تحولات صيغ اللسان.
17) راجع مقال (فوسلر) المشار إليه سابقاً «نحو وتاريخ اللسان» ص. 170.
18) وسوف لن نهتم حاليا بالتفريق بين مدلول الكلمة وموضوعها. سنبحث ذلك في الفصل السابع.
19) سندعم المواقف التي عَبَّرنا عنها هنا، في الفصل 7.
20) ان عملية استيعاب الطفل للسان الأصلي عملية اندماج تدريجي للطفل في التواصل اللفظي. إن وعي الطفل يتكون ويتخذ محتواه حسب تدرج هذا الاندماج.

ف. شْلُوفْسْكِي.ـ ب. إِيخَنْبَاوْم.

نصوص الشكلانيين الروس (2)
أنساقُ التركيب والحَبْك الحِكَائي (*)

○ مدخل

إهتم الشكلانيون الروس (*) ، في أول أمرهم، بتمحيص المفاهيم الشعرية 1) لأن الشعر كان، في اعتبارهم يشكل المقابل الأكثر دقة للنثر وللغة اليومية (في أفق تدعيم مصطلح «الأدبية littéreté) و 2) لكي لا يتركوا المجال فارغاً أمام تأويلات الرمزيين لتلك المفاهيم. غير أن ازدهار «المدرسة الاثنوغرافية»[1] في روسيا خلال القرن XIX. وظهور ممثل بارز لها هو (فيسيلوفسكي)[2] قد وضع على بساط التأمل النظري للشكلانيين مفاهيم جديدة تخص بناء نثرياً واسع الانتشار هو الحكاية (بظواهرها المختلفة : الحكايات العجيبة[3]، والشعبية، والقصة القصيرة، والرواية). إن المفاهيم المركزية التي غدت محل مناقشة وتمحيص، في هذه الفترة، كانت هي : الحافز motif، والتحفيز motivation والمبْنَى الحكائي Sujet، والموضوع thème وكذا مختلف أنساق التركيب، بما في ذلك أشكال السرد.

لقد ركز (شلوفسكي) جهوده، طيلة النص الذي ترجمناه له هنا، في وصف وإحصاء أنساق وتقنيات الحبك الحكائي (كالتأطير، والتنضيد، والتوازي، والتضمين إلخ)، وذلك عبر ثراث واسع ومتنوع، يمتد من التراث الشفوي المرتبط بالخرافات («خرافات الأصول Les legendesdes Origines)، ويمر بالملاحم اليونانية، والقصص الشعبي العربي (الف ليلة و ليلة، وسندباد البحار) وكذا القصص العالمة (كليلة ودمنة) إلى أن يصل إلى القصة القصيرة والرواية في القرنين XIX و XX (تولستوي، تشيكوف، موباسان). وإذا كان هذا النص يتميز برغبة الكاتب في الاحاطة الأفقية بمادته، فإن نص (إيخنباوم) يقدم نموذجاً على إحاطة عمودية

(*) هذا العنوان غيْر وارد في النص ـــ المصدر الذي ترجمنا عنه.

: إن الأمر هنا يتعلق بتحليل نص واحد (هو نص «المعطف» لغوغول)، أما البحث فيدور حول نسق السرد المباشر، حيث يكون المبنى الحكائي معتمداً على نغمة الحكي. لقد حلل الكاتب تركيب «المعطف»، من زاوية النظر هذه، فأبرز تناوب السرد المباشر الفكاهي، المرتبط بالجناسات والنوادر — وخطابية عاطفية وميلودراماتيكية؛ هذا التناوب الذي يعطي للقصة القصيرة المذكورة طابعها المستهجن grotesque (راجع هامش رقم (24) ضمن هوامش النص الثاني)

إن ترجمتنا للنصين، اللذين أبرزنا محتواهما العام، قد أنجزت اعتماداً على الترجمة الفرنسية التي قام بها (ت. تودوروف) لنصوص الشكلانيين الروس[5]، غير أننا راجعنا النص الأول، للمقارنة، على ترجمة (غي فيري) لكتاب (شلوفسكي) : «حول نظرية النثر»[6] التي تتميز، أحياناً، بضبط أكثر دقة للأسماء والاحالات كما تتميز ببعض الوضوح. لقد أبقى على الهوامش الموجودة في الترجمة الفرنسية، وأضيفت اليها هوامش أخرى، وجدنا أن إدراك بعض تفاصيل النص بدونها سيبقى أمراً متعذراً. على أن المشكل الأساسي الذي واجهنا كان هو مشكل المصطلح ؛ ولهذا فإن الصياغات التي اقترحناها لكثير من المصطلحات الواردة في «الثبت» يجب أن تعتبر تقريبية.

(ترجم النصين وقدم لهما ووضع الملحق).

ابراهيم الخطيب.

هوامش

* راجع ترجمتنا لنص (أيخنباوم) «نظرية المنهج الشكلي» (مجلة : «أقلام» المغربية — عدد 10 — أكتوبر 1979، ص 1 — 62) حيث يقدم الكاتب عرضاً بالغ الدقة لأبحاث ومفاهيم هذه الجماعة.

1) راجع كتاب (شلوفسكي) «حول نظرية النثر»، الفصل الثاني (ص : 29 — 79) الفقرة التي تحمل عنوان «عن المدرسة الاثنوغرافية» (ص30) حيث يناقش الكاتب مفهومين من مفاهيم هذه المدرسة هما «الموضوع» و «المتن الحكائي». Victor chklovski. sur la théorie de la prose.
traduction; Guy Verret, Ed. l'Age d'Homme, Lausanne, 1973.

2) ألكسندر فيسيلوفسكي (1838 — 1906) فقيه لغة، ومؤرخ أدب روسي.

3) لقد اهتم (ف.بروب) بهذه الظاهرة، من وجهة نظر تشكلها. وأفرد لها كتاباً هاماً هو «علم شكل الحكاية» :
V. Propp. Morphologie du conte. Ed Seuil. Coll (Points)
Paris 1965 , 1970

4) راجع تعريف «الموضوع» في المرجع المذكور في هامش (1)

5) Théorie de la littérature, textes des Formalistes Russes - traduction.
T. Todorov, Seuil, Paris 1965.

6) راجع Victor Chklovski. sur la théorie de la prose
traduction. Guy Verret, Ed l'Age d'Homme, Lausanne, 1973.

ف. شلوفسكي
V. CHKLOVSKI

○ بناء القصة القصيرة والرواية

يجب أن اعترف في بداية هذا الفصل، وقبل كل شيء، أنني لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة. أي أنني لا أستطيع أن أقول بعد ما هي الخاصية التي يجب أن تميز الحافز le motif، ولا كيف يجب أن تتمازج لكي نحصل على مبنى حكائي Sujet ذلك أن وجود صورة مّا، أو توازٍ مّا، أو وصف حادثٍ مّا ــ لا يكفي لكي يتسرب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة.

لقد حاولت، في المقال السابق(*)، أن أوضح العلاقة فيما بين أنساق البناء والأنساق الأسلوبية العامة. حاولت أن اتسخلص، بصفة خاصة، نمطاً بنائياً حيث تتراكم الحوافز في مراقي Paliers متتابعة. إن هذا النوع من التراكم هو، في الواقع، غير متناهٍ، مثلما هي غير متناهية روايات المغامرات التي تستعمله. وذلك ما يفسر لنا أجزاء «روكامبول Rocambole»[1] التي لا تحصى، وكذلك أجزاء «عشرون سنة، فيما بعد» و «فيكونت براجلون» لـ (ألكسندر ديماس) ؛ كما يفسر لنا كيف أن هذا النمط يحتاج إلى خاتمة épilogue، إذ لا يمكن الوصول الى النهاية دون الإسراع في سيرورة الحكاية، ودون إحداث تغيير في سلم الزمن.

كل سلسلة قصص قصيرة، تكون في العادة، محصورة داخل قصة قصيرة تؤطرها Nouvelle - Cadre. **ففي رواية المغامرات، يستعمل الاختطاف، والتعرف، وكذلك الزواج الذي يتحقق رغم الصعوبات ــ غالباً كدعامات للقصة القصيرة الرئيسية.** وهذا ما جعل (مارك توين) في نهاية «مغامرات توم سواير»[2] يعلن أنه لا يدري كيف ينهي حكايته، نظراً لأن السرد الذي يتعلق بصبي لا يمكن أن ينتهي بالزواج ــ الذي يختم، بصفة عامة، رواية حول أشخاص بالغين، ولهذا يشير بأنه سينهي كتابه متى ما سنحت الفرصة. ونحن نعرف أن حكاية «توم سواير» تتواصل بواسطة حكاية «هاك فاين» (حيث تنقلب

شخصية ثانوية إلى شخصية رئيسية)[3] كما تتواصل فيما بعد بواسطة رواية أخرى تستعمل أنساق الرواية البوليسية ؛ وفي خاتمة المطاف، بواسطة رواية ثالثة تستعير أنساقها من رواية «خمسة أسابيع في بالون» لـ (جول فيرن).

لكن ما هو الشيء الضروري الذي يجعلنا ندرك أن قصة قصيرة قد اكتملت ؟ إنه من السهل، في تحليل ما، ملاحظة أن البناء المتدرج يثنّى ببناء دائري أو، بعبارة أصح، حلقي. فوصف حب متبادل وسعيد لا يمكن أن يسمح بتولد قصة قصيرة ؛ وإذا ما تم ذلك فسيكون معارضاً للقصص القصيرة التقليدية التي تصف حباً تعترضه عراقيل. مثلاً : (أ) يحب (ب)، و(ب) لا يحب (أ) ؛ وعندما يشرع (ب) في حب (أ) فإن (أ) يكف عن حب (ب). إن علاقات (أو جين أو نغين) و (تاتيانا)[4] قد كانت مبنية حسب هذه الخطاطة؛ وهناك تحفيز سيكولوجي معقد يوضح لماذا لا يقع البطلان أحدهما في حب الآخر، في نفس الوقت، أما (بوياردو Boiardo[5]) فيحفز النسق عينه بواسطة رقى سحرية. ففي روايته «رولاند محباً Roland amoureux» يحب (رولاند) (أنجليك)، لكنه يشرب، على سبيل الحظ، ماء نبع مسحور، فينسى فجأة حبه. وخلال ذلك، فيما أن (أنجليك) تكون قد شربت ماء نبع آخر ذي خصائص مناقضة، فإنها تستشعر، مكان كراهيتها القديمة لـ (رولاند)، حبا مشتعلا نحوه. وهكذا نكون قد حصلنا على الجدول التالي : يهرب (رولاند) من (أنجليك) التي تطارده من بلد إلى بلد. وبعدما يكونان قد قطعا على هذا النحو العالم بأسره، يلتقيان من جديد في الغابة ذات النبعين المسحورين نفسها، فيشربان مرة أخرى من الماء، ويتبادلان تبعاً لذلك دوريهما : إذ تشرع (أنجليك) في الحقد على (رولاند)، بينما يقع هذا في حبها. إن التحفيز، في هذه الحالة، يكاد يكون بادياً للعيان. والقصة القصيرة، بهذه الكيفية، لا تقتضي الفعل فقط بل رد الفعل أيضاً : إنها تقتضي انعدام الصدفة. وهذا ما يقرب الحافز من الاستعارة والجناس. إن موضوعات الحكايات الجنسية، كما لاحظت في مقالي عن الإغراب الجنسي Singularisation érotique، تكون في الغالب، مجازات قد تم تطويرها، مثل مقارنة (بوكاس Boccace)[6] عضوي الرجل والمرأة الجنسيين بمدك ومدفع. فلقد حفزت هذه المقارنة بواسطة حكاية بأكملها، وهكذا نحصل على حافز ونلاحظ نفس الظاهرة في قصة قصيرة عن «الشيطان وجهنم Le diable et l'enfer» لكن في هذه الحالة، فإن سيرورة التطور تكون بديهية أكثر، نظراً لأنه يتم التصريح، في النهاية، بأن مثل هذا التعبير الشعبي موجود. وهكذا لا تكون القصة القصيرة، بداهة، سوى عملية تطوير لهذا التعبير.

وهناك عدد من القصص القصيرة لم يكن في الأصل سوى تطوير لجناسات. إن الحكايات التي تروى حول أصل بعض الأسماء، تتكشف، مثلاً، عن هذا النمط من القصة القصيرة : لقد سمعت بنفسي ساكناً عجوزاً من سكان ضواحي أوهْتّا Ohta) يؤكد بأن هذا الأسم مصدره هتاف (بطرس الأكبر) : «أوه ! تا» (7). وحينما لا يكون من السهل شرح الاسم بواسطة جناس، فإنه يقسم إلى أسماء أعلام لا وجود لها : فموسكو، مثلاً، مصدره إسما (موس) و (كفا) (Moskva)، و (إياوْسا Ioousa) (8) مصدره (إيا) و (أوسا) (في الحكاية المتعلقة بتأسيس موسكو).

على أن الحافز لا يكون دائماً تطويراً لصياغة لسانية. **فتناقض العادات يمكن أن يصلح، بدوره كحافز.** وهناك تفصيلاً من الفلكلور العسكري (الذي يمتزج به، كذلك، تأثير العناصر اللسانية): إن ثغرة الحربة تدعى حلقة virole مانعة من التشقق ؛ ويحكى أن الجنود السبن كانوا يشتكون قائلين :«لقد فقدت حلقتي». ولقد ولّد ظهور الضوء الذي لا يصدر دخاناً (الكهرباء حافزاً مشابهاً نجده في حكاية عسكرية أخرى : فبعض الجنود، الذين دخنوا في الثكنة، يقنعون رقيبهم بأن الدخان صادر عن المصابيح الكهربائية).

ويعتمد حافز الاستحالة الزائفة la fausse impossibilité كذلك على التناقض. ففي نبوءة ما، مثلاً، يكون هذا التناقض فيما بين نوايا الشخصيات التي تحاول تلافي النبوءة وحادث وقوعها (حافز «أو ديب») أما في حالة حافز الاستحالة الزائفة فتحقق النبوءة، مع أن ذلك كان يبدو لنا مستحيلاً؛ لكنها تتحقق بفضل اشتراك لفظي jeu de mots. مثلاً : تعد الساحرات (ما كبث) بأنه لن يعرف الهزيمة ما لم تخرج الغابة ضداً عليه ؛ وأنه لن يقتل بيد «من ولدته امرأة». وعندما يهاجم الجنود قصر (ماكبث) فإنهم كانوا يتقدمون مختفين وراء أغصان أمسكوها بأيديهم، والشخص الذي قتل (ماكبث) لم «يولد» بل انتزع من رحم أمه. ويحدث الأمر نفسه في رواية عن (الأسكندر) : فلقد أنبيء أنه لن يموت إلا فوق أرض من حديد تحت سماء من عظام. ويموت فوق درع، وتحت سقف من عاج ؛ وفي مسرحية لـ (شكسبير) : أنبئي الملك أنه سيموت في أورشليم،فيموت في حجرة بدير يدعى أور شليم.

ونستطيع أن نجد حوافز أخرى ناتجة عن مفارقة : ك «عراك الأب والابن»، و«الأخ زوجاً لأخته» (لقد صير (بوشكين) هذا الحافز أكثر تعقيداً، وذلك في تنويعته على الأغنية الشعبية) و «الزوج الذي يحضر حفل زواج زوجته». أما حافز «المجرم المتعذر إمساكه»، الذي ضمنه (هيرودوت) «تاريخه»، فيعتمد على نفس النسق : إذ تُقدم لنا، في البداية، وضعية بدون مخرج، ثم يعطي لها، فيما بعد ، حل روحاني. إن الحكايات التي تبرم وتفك فيها الألغاز، تتصل بنفس الحالة؛ وكذلك الحكايات التي تحل فيها المشاكل أو تنجز الأعمال الباهرة. **غير أن الأدب، سيظهر فيما بعد ميلاً خاصاً لحافز المجرم المزيف، والمجرم البريء.** إن هذا النوع من الحوافز يفترض التتابع التالي : فالبريء يكون قابلاً لأن يتهم، فيتهم، وفي النهاية تبرأ ساحته. في بعض الأحيان يتم التوصل إلى التبرئة بواسطة تقابل الشهادات المزيفة (مثلما حدث في حالة (سوزان) أو في حكايات (كامونيس Camoens)[9]، و (مينايف Minaev)؛ وَ في أحيان أخرى يتدخل شاهد حسن النية.

فإذا لم يقدم لنا حل، فإننا لا نحصل على انطباع بأننا أمام مبنى حكائي. وذلك ما يلاحظ بسهولة في «الشيطان الأعرج» لـ (ليزاج Lesage)[10] حيث تحرم بعض اللوحات من المبنى. وها هي فقرة من الرواية :«نأتي إلى هذه العمارة الجديدة التي تحتوي على بنايتين منفصلتين، يشغل إحداهما المالك، الذي هو هذا الفارس الذي يتجول في شقته تارة، وتارة أخرى يهوي جالساً فوق مقعد. إنني أقسم، يقول (زامبيلو) أن مشروعاً هائلاً يدور داخل رأسه. من هو هذا الرجل و إذا اعتبرنا الغنى الذي يشع في بيته، فإنه يجب أن يكون أحد كبار رجال الطبقة الأولى. إنه، مع ذلك، ليس سوى حاسب Contador، يقول الشيطان. لقد شاخ في

وظائف جد مربحة، وها هو يملك ثروة تقدر بأربعة ملايين. وبما أنه غير قلق من جهة الوسائل التي استعملها للحصول عليها، وأنه يرى نفسه وشيك الذهاب لدفع حساباته في العالم الآخر ــ فقد أصبح متشككاً. إنه يحلم ببناء دير. وهو يباهي أنه بعد هذا العمل الفاضل، سيكون ضميره مرتاحاً، لقد حصل على إذن بتشييد ذلك الدير؛ لكنه لا يريد أن تضم جنباته سوى رهبان يتصفون جميعاً بالعفة والزهد والتواضع البالغ. إنه في حيرة شديدة من هذا الاختيار.

«أما الجسم الثاني من ذاك المبنى فتشغله سيدة جميلة، قد اغتسلت للتو في اللبن، واستلقت على الفراش. إن هذه الشخصية القوية هي أرملة فارس من رتبة (القديس جاك)، لم يترك لها زوجها من الممتلكات سوى اسم جميل. لكن من حسن الحظ أن لديها، من بين الأصدقاء، مستشاران من (مجلس قشتالة)، يقتسمان فيما بينهما مصاريف بيتها.

« ــ آه، آه ــ يصرخ التلميذ ــ إنني أسمع اختناقة صرخات وتوجعات. هل حدث شيء؟

« ويقول الطيف : هاك ما حصل. هناك فارسان شابان يلعبان معاً لعبة الورق، في هذه المقمرة، حيث ترى هذا العدد الكبير من المصابيح والشمعدانات المشتعلة. فلقد أثار كلاهما الآخر بسبب تلك اللعبة، فامتشقا السيف، وجرح أحدهما الآخر جرحاً ميتاً. إن المتقدم في السن منهما هو رجل متزوج، والأصغر وحيد أبويه. إنهما يسلمان الروح. ولقد أتت زوجة الأول ووالد الثاني، عندما أخبرا بالحادث المؤسف. وها هما يملآن بالعويل فضاء الحي المجاور.

« ــ أيها الولد الشقي؛ يقول الأب مناجياً ابنه الذي لا يمكن أن يصيخ السمع؛ كم مرة نصحتك بالابتعاد عن اللعب ؟ كم مرة تنبأت لك بأنه سيكلفك حياتك ؟ إنني أعلن أن الذنب ليس ذنبي، إذا كنت تموت الآن بصورة بئيسة. أما المرأة فتعبر، من جهتها، عن يأسها. ومع أن زوجها قد أضاع في الميسر كل ما حملت له من أمتعة لدى زواجهما ورغم أنه باع كل المجوهرات التي كانت تملكها، فضلاً عن ملابسها ــ فإنها لا يمكن أن تواسى في فقده. إنها تلعن لعبة الورق التي كانت السبب؛ وتلعن المقمرة وجميع ساكنيها»[11]

إنه من الواضح أن المقتطفات المذكورة هي ليست قصصاً قصيرة؛ غير أن هذا الانطباع لا صلة له بأبعادها. وفي مقابل ذلك، فإن قراءة المشهد القصير الذي يتخلل القصة القصيرة التي يرويها (أسْمُودي)، تعطينا انطباعاً بوجود كل مكتمل : «مهما تكن أهمية القصة التي ترويها لي، فإن شيئاً ألاحظه يمنعني من أن أنصت إليك بالإمعان الذي أريد. إنني أكتشف في داخل البيت امرأة تبدو لي لطيفة، واقفة بين رجل شاب وآخر عجوز. إنهم يشربون، ثلاثتهم، شراباً روحياً لذيذاً؛ وبينما يقبل الفارس المتقدم في السن السيدة، تسمح هذه النصابة، من خلف، للرجل الشاب، الذي هو بدون شك خليلها، بتقبيل يديها ــ الأمر عكس ذلك تماماً؛ يجيب الأعرج؛ فهذا زوجها والآخر عشيقها. إن العجوز رجل جليل القدر، آمر في نظام (كالاترافا Calatrava) العسكري. إنه ينهار من أجل هذه المرأة، التي يقوم زوجها، في البلاط، بمهمة متواضعة. إن المرأة تلاطف عن قصد عجوزها المدله، وترتكب، لصالح زوجها، خيانات زوجية، تعبيراً عن ميلها له »[12]

إن صفة الاكتمال تنتج عن واقع أنه بعد تضليلنا بتعرف Reconnaissance مزيف، يتم كشف الوضعية الحقيقية. وهكذا يتحقق احترام المعادلة. وخلافاً لذلك، فإن قصصاً قصيرة، في الفصل العاشر، تبدأ بحكاية سريناد Serenade[13] حيث تندرج بعض الأشعار:

«لنترك هذه المقاطع الغنائية ؛ يتابع قائلا؛ وستسمعون موسيقى أخرى. فلتتابعوا بأبصاركم هؤلاء الرجال الأربعة الذين يظهرون فجأة في الشارع ها هم يمتزجون بعازفي السمفونيات. وكان هؤلاء يستعملون آلاتهم كدروع، وبما أنها لم تكن قادرة على مقاومة الضربات القوية، فإنها كانت تتطاير شظايا. ها هما فارسان يأتيان للنجدة، أحدهما هو صاحب السريناد. بأية حمية يهجمان على المعتدين ! لكن هؤلاء الذين هم في مستوى الفارسين، كانوا يستقبلونهما بصدر رحب. أية نار تتدفق من سيوفهم ! لاحظوا سقوط أحد المدافعين عن السمفونيا. إنه ذلك الشخص الذي عزف الكونسير. لقد جرح جرحاً قاتلاً. وها إن رَفِيقَهُ، لما لاحظ ذلك، يلوذ بالفرار. إن المعتدين يفرون بدورهم، ويختفي كل الموسيقيين. ولم يبق في ذلك المكان سوى الفارس التعس، الذي أدى بموته ثمن السريناد. لاحظوا، في نفس الوقت، بنت القاضي. إنها تطل من مشربيتها، حيث كانت تراقب كل ما حدث قبل قليل. إن هذه المرأة بالغة الثقة والزهو بجمالها، مع أنه جمال عادي، وبدلًا من أن تأسف للآثار المميتة، فإن القاسية تصفق وتظن أنها بذلك تحسن صنعاً.

«لكن هذا ليس كل شيء ! أضاف. أنظروا هذا الفارس الآخر الذي يتوقف في الشارع، قريباً من ذاك الغارق في دمه، يريد أن ينقذه، إذا كان ذلك ممكنا. لكن، فيما كان منشغلا بتأدية هذه الخدمة الرحيمة، ها هو يفاجأ بدورية حراسة تظهر على حين غرة. إن الدورية تقوده الآن إلى السجن حيث سيمكث أمداً طويلًا، ليس أقل مما لو كان هو القاتل الحقيقي.

«ويقول (زامبيلّو): «كم تعاسة حدثت في هذه الليلة»[14].

إن الانطباع الذي يتكون لدينا هو أن القصة القصيرة لم تنته. في بعض الأحيان، يُضاف إلى هذه اللوحات ــ القصص القصيرة **ما أسميه نهاية وهمية**. إن مادة هذه النهايات الوهمية تتشكل في العادة، من وصف للطبيعة أو الوقت، مثلما نجد في حكايات نويل Noël التي جعلتها صحيفة (الساتريكونLeSatiricon) [15] ذائعة الصيت : «البرد يلسع بقسوة أكثر». أما فيما يتعلق بمقتطف (ليزاج) فإنني أقترح على القارىء، في أقل الأحوال، ابتكار وصف الليل في إشبيلية، أو وصف سماء غير مبالية وإضافته إليه. أما في «خصومة الايفانين La brouille des deux Ivan»[16] فيكون وصف الخريف، وهتاف :« أيها السادة، إن العيش في هذا العالم ممل !» هو المثل النموذجي الدال على هذه النهاية الوهمية. إن هذا الحافز الجديد يتشكل كمواز للحكاية السابقة، وبفضله تظهر القصة القصيرة مكتملة.

وهناك طبقة جد متميزة من النصص هي **طبقة القصص ذوات «النهاية السلبية»**. سأشرح هذا المصطلح أولًا. ففي الكلمتين Stol -ou وStol - a[17] نجد أن الصوتين(ou)و (a) هما العلامة، أما الجذر Stolفهو الأساس أما في حالة المرفوع المفرد، فنجد الكلمةStol

دون علامة. ولكن إذا ما راعينا وجود حالات إعرابية أخرى، فعدم وجود علامة يصبح، بالنسبة إلينا، علامة حالة إعرابية يمكننا تسميتها«الشكل السلبي» (حسب مصطلح (فورتوناتوف Fortounatov)[18] وحرَبَة «الصفر الإعرابية» حسب اصطلاح (بودوان دو كور تناي) [19]. إن هذا النوع من الأشكال السلبية كثير الورود في القصص، وبصفة خاصة: قصص (موباسان).

مثلًا : تذهب أم لرؤية ولدها غير الشرعي المقيم في البادية . لقد أصبح بدوياً فظاً. تهرب الأم، لفرط حزنها عليه، فتسقط في النهر. لكن الولد، الذي لا يعلم من أمرها شيئاً، يبحث في قاع النهر بواسطة عصا، فيعثر عليها، ويخرجها جرّاً من سَتْرَتِهَا. ها هنا تنتهي القصة، لكن القاريء يقيم، بدون وعي مقارنة فيما بينها وبين القصص القصيرة من النمط التقليدي التي تتوفر على «نهاية» ونلاحظ في هذا الصدد (والأمر يتعلق برأي أكثر مما يتعلق بجزم) أن رواية العادات الفرنسية، في عصر (فلوبير)، قد استعملت بتوسع، وكنسق، وصف فعل لا يكتمل أبداً («التربية العاطفية»). إن القصة القصيرة هي، على وجه العموم، تركيب للبناء الحلقي والبناء ذي المراقي، قد طعم بواسطة تطويرات متنوعة.

من بين أعمال (تشيكوف) الكاملة، لوحظ أن الجزء الخاص بالقصص القصيرة هو الأكثر تعرضاً للاستعمال. إن الجمهور الواسع يقرأ بالدرجة الأولى الحكايات الأولى لـ (تشيكوف)، تلك القصص القصيرة التي وصفها الكاتب ب «التنوع» فلو أننا حاولنا حكايتها، فستظهر موضوعاتها عادية جداً. إن الكاتب إنما يروي حياة صغار المستخدمين، وصغار التجار. ولقد كانت تلك العادات معروفة من لدن القاريء، فلقد وصفها من قبل، كل من (لايكين Leikine)[20] و (غوربونوفGorbounov) .أما بالنسبة للقاريء المعاصر، فإنها تفوح برائحة مخزن التحف القديمة.

ويمكن تفسير نجاح قصص (تشيكوف) القصيرة، بطريقة بناء مبناها فالأدب الروسي لم يبذل إلا جهداً محدوداً لتحسين ذلك المبنى الحكائي. ولقد كان على (غوغول) أن ينتظر، لمدى سنوات، أحدوثات ليطورها في شكل رواية أو قصة قصيرة.[22]

ومن وجهة نظر المبنى الحكائي، فإن أبنية (غونتشاروف Gontcharov)[23] هي بالغة الضعف. ففي سياق عرض (أبْلومُوف Oblomov)، يستقدم (غونتشاروف) أناساً جد مختلفين لزيارة البطل في نفس اليوم ؛ وربما آعتقد القاريء أن تلك الشخصية تعيش حياة شديدة الاضطراب، أما قصة (رودين Roudine)، لـ (تور جنيف)، فهي ليست سوى قصة قصيرة، فصل وحيد يتلوه اعتراف (رودين).

إن قصص (بوشكين) تنفرد بتوفرها على مبنى حكائي جيد البناء. غير أن نصف الانتاج الأدبي في القرن XIXإنما يتألف، تقريباً، من قصص قصيرة، اجتماعية ومملة، مثل قصص (مارلينسكي Marlinski)[24] و (فولنيار ليارسكي Vanliar Liarski)[25] و (سلوغوب Sologoub)[26] و (ليرمانتوف)[27]و (كلاشينكوف)[28]

وتقطع قصص (تشيكوف) القصيرة صلتها بغتة بهذا التقليد ومع أنها ليست أصيلة من حيث موضوعاتها، إلا أنها تختلف تماماً عن الدراسات «الفيزيولوجية» التي لا عد لها، والتي

نافست القصة القصيرة الاجتماعية لاحتلال المرتبة الأولى. إن (تشيكوف) ينظم قصصه القصيرة اعتماداً على مبنى حكائي مضبوط، وواضح، يعطيه حلا غير متوقع.

إن الخلط يصلح كنسق أساسي للتركيب Composition. فحكاية «في الحمام» تكتسب قيمتها عندما نعرف أن العدميين[29] والرهبان كانوا، في روسيا القديمة، يطيلون شعورهم. لقد كان من الضروري استبعاد كل الملامح الثانوية لكي يتم خلق الخلط، وهذا هو سبب حدوث الفعل في الحمام. ولتقوية الصراع، عمد الكاتب الى اختيار حقبة الصوم حيث تكون مشاكل الرهبان مشاكل الساعة. إن إجابات الأب الراهب، الذي اعتبر أحد العدميين، قد رتبت بطريقة تجعل القارىء يفاجأ عندما يدرك أن الأمر يتعلق براهب، وليس بعدمي. ومع ذلك، فإننا نجد أن هذا الكشف مشروع نظراً لأنه يوضح لنا لجلجة الراهب الغامضة. فلأجل تضمين الحكاية حلّا، وللتشديد على التعرف، يجب على الشخصيات أن تهتم بهذا الحل. وفي الحالة التي نحن بصددها، يكون الحلاق محزوناً لأنه، مع احترامه للصوم بغية الاعتراف، قد شتم رجل الدين، ملتبساً عليه الأمر بسبب شعره، ومعتقداً أن هذا الأخير له أفكار شيطانية، إننا نجد أنفسنا هنا إزاء معادلة قد إقيمت حسب القواعد، وارتبطت أجزاؤها فيما بينها ارتباطا وظيفياً.

وتحتل القصة القصيرة «السمين والهزيل» فضاء صفحتين. إن بناءها الحكائي يقوم حول عدم المساواة الاجتماعية التي تفرق بين رفيقين قديمين من رفاق المدرسة. تكون الوضعية بالغة البساطة، غير أنها تنمو بمساعدة زخرف Artifice غير منتظر بيد أنه ملائم : ففي البداية يتعانق الصديقان، ويدقق كلاهما النظر في الآخر، وعيناهما مبتلتان؛ لقد كان كلاهما مسروراً بالمفاجأة. إن (الهزيل) يعطي أنباء عائلته على عجل باسلوب ودي ومهذار، لكنه، في منتصف القصة القصيرة، أي في نهاية الصفحة الأولى، سيعلم أن (السمين) قد إصبح مستشاراً سرياً، تنفتح هوة من اللامساواة الاجتماعية فتبدو لنا شديدة العمق بقدر ما كان الصديقان، قد قدما إلينا عاريين، بمعزل عن أية ظروف. وعندما يعيد (الهزيل) الحديث عن عائلته، فإنه يقول على وجه التقريب، متلعثماً، نفس الجمل وإن كان يسبغ عليها حالياً صفة تقرير. إن تكرار الاجابات يبرهن عن الفرق بفضل التراكب Superposition الذي يمكن استعماله بواسطتها، وعلى هذا النحو يكشف بناء القصة القصيرة. **إن التوازي** ظاهر على امتداد الحكاية ـــ التي تنتهي بانفراج مزدوج يناسب حساسية كل من الصديقين : يصاب (السمين) تقريبا بالغثيان أمام أدب صديقه القديم، فيلتفت ماداً يده له قبل أن ينطلق، أما (الهزيل) فيشد على أصابع ثلاثة من يد صديقه، ويحييه بكامل جسمه ثم يأخذ في الضحك مثل صيني، هي ـــ هي ـــ هي. أما زوجته فتبتسم، ويجمع ناتاينال، ولده، عقبيه ثم يترك قبعته تسقط. لقد كان ثلاثتهم في دهشة سارة.

وينتهك (تشيكوف)، في غالب الأحيان، الشكل المقولب، التقليدي. ففي قصة من قصصه القصيرة، «ليلة رهيبة»، يحكي لنا كيف أن شخصاً يصادف نعوشاً في كل الشقق، وحتى في شقته هو.

هناك تصوف أولي يلون بداية القصة القصيرة المذكورة. فاسم الراوي هو «بانيخيدين»[30] وهو يعيش في «أو سبينيه»[31]، قريباً من «موغيلتسي» [32]، في بيت يملكه موظف

يدعى «تروبوف»[33]، وللتخفيف من عري النسق، يضيف الكاتب : «بكلمات أخرى، في أحد أماكن «أربات»[34] الأكثر ضياعاً».

إن هذه المراكمة للمخاوف المقولبة تجعل نهاية الحكاية غير متوقعة تماماً؛ إذ تستعمل التناقض بين النعش، كشيء صوفي ومحمول من محمولات قصة الرعب، والنعش كأحد ممتلكات بائع النعوش. فلقد أخفى التاجر نعوشه لدى بعض أصدقائه، هروباً من **مصادرتها**.

وتمتلىء القصة القصيرة «طبيعة ملغزة» بالسخرية من ورثة (ومقلدي) القصة القصيرة الاجتماعية ولكي يكشف (تشيكوف) نسقه، يعمد إلى إبراز البطلة وهي تحكي قصتها، مباشرة، لأحد الكتاب. إن الحدث يجري في مقصورة بالدرجة الأولى. وهي وضعية غدت تقليدية لدى إدخال شخصيات اجتماعية :

«أمامها كان يجلس موظف مكلف بالمهام الخاصة لدى الحاكم، وهو كاتب شاب، مبتدىء، ينشر حكايات صغيرة، أو أخباراً، كما يسميها هو نفسه، عن الجمهور الواسع، ينشرها في «رسل Les Messagers » الحكومة» [35] تحكي المرأة قصتها فتكون البداية جد تقليدية. لقد كانت فقيرة؛ وفيما بعد «عبث التربية المعطاة في الكوليج، قراءة روايات تافهة، أخطاء الشباب، الحب الأول الخجول». إنها تحب رجلًا شاباً وأملها أن تكون سعيدة : هذه هي **بداية مُعَارَضَة Pastiche** جديدة للرواية السيكولوجية. «مدهشة ! يهمس الكاتب مقبلًا يد السيدة الصغيرة حول سوارها. إنني لا أقبلك أنت، أيتها المعبودة، بل أقبل المعاناة الإنسانية !». تتزوج المرأة الشابة رجلًا عجوزاً، توصف لنا حياته وصفاً موجزاً، بنغمة ساخرة. ثم يموت العجوز فيترك امرأة ثرية. إن السعادة كانت تبدو قريبة، لكن ها هي عقبة جديدة تظهر « ماذا إذن في طريقك ؟ من جديد عجوز ثري».

إن هذه الإعادة تُفقد الحافزَ تحفيزَه، فتظهر موضوعات القصة القصيرة الاجتماعية في هذه الحكاية مجرد دعارة.

أما القصة القصيرة «إذن فقد كانت هي» فأقل اكتمالًا بالنسبة لجودتها إنها تستعمل الخمول الخاص بحكايات «نويل»، أي : لقاء رجل ما بامرأة مجهولة. إن الراوي لا يؤكد لنا أن المرأة مجهولة لكن القارىء أو السامع يتكهن بذلك. ونكتشف في النهاية، أن تلك المرأة هي زوجة الراوي فيحتج السامعون، ونجد الراوي نفسه مضطراً للجوء إلى الخاتمة التقليدية. ولقد بنيت قصة (تشيكوف) القصيرة النابهة «رجل من معارفها» على علاقة مزدوجة تجاه نفس الشيء؛ فهي لا تستعمل خمول نوع آخر : تغادر مومس المستشفى. لقد حرمت من ملابس المهنة، ومن سترتها القصيرة الحديثة الزي، ومن قبعتها الكبيرة، ومن خفيها الأسمرين الذهبيين، فهي تشعر بالعري ـــ ليس (فاندا Wanda) المحترفة بل (أناستاسي كنا فكين A.kanavkime) كما هو منصوص عليه في بطاقة هويتها. يجب العثور على المال. وبعد أن قامت بِرَهْنِ آخِر خاتم لها مقابل روبل واحد، تذهب (فاندا أناستاسي) هذه المرأة المزدوجة، إلى طبيب أسنان كان أحد معارفها المقربين، ويدعى (فانكل). وفي الطريق، وضعت مخططها : ستدخل دفقة ريح الى عيادة الطبيب، وستطلب منه ضاحكة 25 روبلًا. كانت ترتدي سترة عادية، تدخل وتسأل بخجل : «هل الدكتور موجود؟» لقد بدا السلم لها أنيقاً. ولاحظت وجود مرآة كانت

تعكس صورتها : بدون قبعة كبيرة، أو سترة حديثة الزي، أو خفين أسمرين ذهبيين. تدخل (فاندا) عند الطبيب، فتعترف بخجل، أن أسنانها مريضة. يوسخ (فانكل)، بأصابعه المصفرة تحت تأثير التبغ، شفتيها ولثتها، ثم يقتلع لها سناً، فتعطيه (فاندا) روبلها الأخير.

إن الفكرة الموجهة للقصة القصيرة التي نحن بصددها هي أن لكل شخص وجوداً مزدوجاً إننا نكون بمحضر مهنتين مختلفتين : مومس وطبيب أسنان، غير أن المرأة تقدم نفسها كغير محترفة لدى شخص محترف. ونظراً لأن (فاندا) تلبس بشكل مختلف، فإنه يقع تذكيرنا باستمرار بوضعيتها التي تبدلت. وفي عمق كل ذلك، نجد الشعور بالعار، الشعور بالخوف مِنْ قول مَنْ نكون ، ذلك العار الذي يجعلنا نختار الألم، إن هذا الموضوع هو ما يلخص القصة القصيرة برمتها.

«في الشارع، كانت تشعر من جديد بأنها أشد خجلاً، لكن ليس بعد بسبب فقرها إنها لم تعد ترى أنه تنقصها قبعة كبيرة وسترة حديثة الزي كانت تسير في الشارع وتبصق دماً. وكل بصقة حمراء كانت تحدثها عن حياتها السيئة الصعبة. عن المواجهات التي تعرضت لها، والتي سوف تتعرض لها غداً، والاسبوع القادم، وطيلّة حياتها، إلى أن تموت»[36] لم يستعمل (تشيكوف) «السرد المباشرLe recit direct » الخالص إلا بصفة نادرة. ومع ذلك فقد كتب قصة قصيرة رائعة، «برلينكا»، استعمل في صياغتها مختلف أساليب الخطاب لأهداف تركيبية.

كان الوكيل (التجاري) يُحدِّثُ صانعة القبعات عن حبه لها، ويوضح بأن الطالب الذي تعلقت به لن يكف عن خداعها. إن الحديث كان يجري بينهما في الوقت الذي كان الوكيل يبيع مستورداته ــ بينما النغمات الصوتية، الخاصة بدكان أزياء، تبدو على النقيض من الدراما التي تحدث. ونظراً لأن أحد الشخصين يحب، والآخر يشعر بأنه مذنب، فإن عملية البيع تبطؤ عن قصد، «إن الأكثر حداثة هي تلك المصنوعة من ريش الطيور. واللون، الآن إذا شئت، هو لون عباد الشمس، أو «كناك». بعبارة أخرى : البنفسجي المختلط بالأصفر. هناك مجال واسع للاختيار. وإلى أين تقودك كل هذه الحكاية ؟ إنني، بالتأكيد، لا أفهم.

كانت المرأة شاحبة، تبكي، وتنتقي بضعة أزرار.

ــ أشتريها لتاجرة. أعطني شيئاً يخرج عن إطار العادي...
ــ نعم، بالنسبة لتاجرة، يجب ان تختار شيئاً يجذب البصر. هذه الأزرار، أيتها الآنسة، هي خليط من الأزرق الغامق والأحمر والمذهب ــ لون محدث. وليس يوجد ما يلفت النظر أكثر منه. إن زبائننا المتميزين، يأخذون أزراراً سوداء محاطة بدائرة صغيرة لامعة. فقط إنني لا أفهم ذلك؛ ألا يمكن أن تفكري وحدك بتعقل ؟ إلى ماذا يمكن أن تؤدي تلك الفسحات ؟

ــ إنني نفسي لا أدري، همست (بولينكا) وهي تميل على الأزرار إنني لا أعرف، (نيكولاي تيمو فييتش)، ماذا يجري بداخلي ؟».

وتنتهي القصة القصيرة بسلسلة من كلمات تجارة الخردة، بدون معنى تقريباً، تقاطعها الدموع.

«يحجب (نيكولاي تيمو فيتش) (بولينكا) عن الأنظار. وبينما كان يمهد لاخفاء انفعاله هو، ينقبض فيما كان يريد أن يبتسم، ويتلفظ بصوت قوي :
ـــ هناك نوعان من الدَّانْتلا، أيتها الآنسة : نوع من قطن، وآخر من حرير. فالدانتلا الشرقية و «البروتونية» و «البلانسية»، والكلابات والمناسج هي من قطن. أما الدانتلات المثقلة بالزخرف، والأشرطة المضفورة، و «الكامبراي» فهي من حرير... بحق السماء، كفكفي دموعك ! إنهم آتون ! وبينما يلاحظ أن دموعها لا تزال تسيل، فإن صوته، كان يزداد ارتفاعاً :
ـــ «إسبانيوليات»، دانتلات مثقلة بالزخرف، أشرطة مضفورة، «كامبراي»، جوارب من فتيل «إيقوسيا» : من قطن، ومن حرير...»[37].

لقد كانت قصص (تشيكوف) القصيرة تنتمي، أول الأمر، إلى السلسلة الدنيا للأدب، فقد نشرت في جرائد فكاهية. أما المجد الأدبي العظيم له، فلم يبدأ إلا بظهور مسرحياته وقصصه القصيرة الطويلة. واليوم، فإننا لا نحتاج فقط إلى إعادة طبع (تشيكوف)، ولكن إلى إعادة فحصه أيضاً؛ فمن المحتمل أن يعترف الجميع، خلال إعادة الفحص تلك، بأن (تشيكوف) الذي يقرأ بكثرة، هو (تشيكوف) الكامل من وجهة نظر الشكل.

(2)

هناك نسق آخر، يستعمل في بناء القصة القصيرة، هو التوازي Parallelisme ولقد لاحظناه في بعض نصوص (تولستوي).

لكي نجعل من شيء ما واقعة فنية، فيجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة. ولأجل ذلك، فمن الضروري، قبل كل شيء، «تحريك ذلك الشيء»، مثلما كان (إيفان الرهيب)«يستعرض» رجاله. إنه يجب تجريد الشيء من تشاركاتهassociations العادية، كما يجب تقليبه ظهراً لصدر مثلما نقلب حطباً على النار. في كراس (تشيكوف) نجد المثل التالي : تعود أحد الأشخاص، خلال خمس عشرة أو ربما ثلاثين سنة، أن يقطع نفس الشارع، ويقرأ، في كل يوم، لافتة تقول «أنواع كثيرة من اللوزْ ؟». وكان، في كل ذلك أيضاً، يتساءل : «من يمكن أن يكون بحاجة إلى أنواع كثيرة من اللور ؟» ذات يوم، تنزع اللافتة، ثم توضع بجوار الحائط، وإذذاك قرأ :« أنواع كثيرة من السيجار»[38]. **إن الشاعر يقوم بنزع كل اللافتات من أماكنها، والفنان هو المحرض على تمرد الأشياء.** فالأشياء، لدى الشعراء، تنتفض خالعة أسماءهاالقديمة، حاملة معنى إضافياً إلى جانب الاسم الجديد. إن الشاعر يستعمل الصور، والمجازات، لصياغة تشبيهات ؛ فهو يدعو النار، مثلاً، وردة حمراء أو يطبق نعتاً جديداً على كلمة قديمة، أو يقول، مثل (بودلير)، بأن الجثة كانت قدماها في الفضاء مثل امرأة شبقة. هكذا يحقق الشاعر تنقلاً دلاليا. إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التي كان يوجد بها، ثم يحله، بمساعدة كلمات أخرى (بمساعدة مجاز) متوالية دلالية مختلفة. إننا نشعر بالجديد، عندما يوضع الشيء في متوالية جديدة. والكلمة الجديدة تلبس الشيء مثل كساء جديد. إزالة اللافتة : تلك هي إحدى وسائل جعل الشيء مدركاً محسوساً، أي تحويله إلى عنصر في عمل فني لكن إبداع شكل ذي مراقي هو وسيلة أخرى، نظراً لأن الشيء هنا يثنى ويثلث بفضل انعكاساته وتضاداته.

آه أيتها التفاحة الصغيرة، إلى أين تتدحرجين ؟
آه أيتها الأم الصغيرة، إنني أرغب في الزواج.

ذلك ما ينشده سككي «روستوف Rostov» مواصلًا، بكل تأكيد، تقليد أناشيد من نوع :

التفاحة الصغيرة تود أن تسقط من الجسر
« كاتيا » الصغيرة تريد أن تغادر المائدة.

إننا نكون هنا بصدد مفهومين لا يتصادفان، بل ينفي أحدهما الآخر من متواليات التشاركات المعتادة.

في بعض الأحيان تضاعف المادة أو تقسم. ف(ألكسندر بلوك)[39] يقسم كلمة « السكة الحديدية » إلى « حزن السكة، وحزن الحديد ». ويعطي (ل. تولستوي)، في أعماله المشكَّلة كقطع موسيقية، أمثلة سواء من نمط الاغراب Singularisation (الذي يتلخص في نعت الشيء باسم غير عادي) أو من نمط البناء ذي المراقي.

لقد كتبت من قبل عن الاغراب لدى (تولستوي). وهناك نوع منه يتلخص في التوقف عند جزء من اللوحة والتركيز عليه ـــ مما ينتج عنه تشوه في النسب المعتادة. على هذا النحو طور (تولستوي)، أثناء وصف معركة، صورة فم مبلل يمضغ. إن التركيز على تلك الصورة يخلق تشوهاً متميزاً، غير أن (كونستانتان ليونتيف Leontiev[40]، في كتابه عن (تولستوي)، لم يفهم هذا النسق.

لكن (تولستوي) تعود بصورة أوسع استعمال نسق آخر : فهو يرفض أن يتعرف على الأشياء فيصفها كما لو كان يبصرها للمرة الأولى. إنه يشير إلى الديكورات كقطع ورق مقوى مطلية، وإلى القربان المقدس كخبز صغير. أو يؤكد لنا بأن المسيحيين يأكلون ربهم. وحسب اعتقادي، فإن هذا النسق مستقى من تقليد فرنسي أدبي : إما من ((هيرون المدعو الساذج(ا) Huron dit le Naif » لـ (فولتير)، أو من وصف البلاط الملكي من طرف متوحش (شاتوبريان). وعلى أية حال، فقد جعل (تولستوي) أعمال (فاغنر) مغربة وذلك عندما وصفها من وجهة نظر فلاح ذكي ـــ أي من وجهة نظر شخص لا يمكن له، مثله في ذلك مثل المتوحشين الفرنسيين، أن يحيل على تشاركات معتادة. ومع ذلك، فقد عرفت الرواية الاغريقية القديمة هذا النسق عندما وصفت المدينة من وجهة نظر فلاح (فيسيلوفسكي)

على أن (تولستوي) قد استعمل، بطريقة جد متميزة، النسق الثاني : أي نسف البناء ذي المراقي. إنني سوف لن أحاول القيام بدراسة، ولو مختصرة، لهذا النسق في إنشائية Poétique (تولستوي)، بل سأكتفي بالاشارة إلى بعض الأمثلة. لقد كان (تولستوي) الشاب يصوغ التوازي بسذاجة كافية، وهكذا ظن أنه من الضروري إدخال تنويعات ثلاث لكي يعطينا موضوعاً واحداً : موت السيدة، وموت «الموجيك»، وموت الشجرة. إنني أحيل على القصة القصيرة « ثلاث ميتات »[41]. هناك تحفيز ما يربط بين أجزاء هذه الحكاية : فالموجيك هو سائق عربة السيدة، والشجرة قد قُطعت ليُصنع منها صليبٌ لها.

في الشعر الفلكلوري الحديث العهد، يقع أحياناً تبرير التوازي : وهكذا فالتوازي الشائع « حب ــ وطء العشب » يفسر بظاهرة أن العشاق يطأون العشب فيما يتفسحون.

وتقوي الجملة التالية، في قصة « خولستومير »[42]، التوازي بين رجل وفرس : « إن جسد (سيربوخوفسكوي) الذي سار عبر العالم، طاعماً شارباً، قد وضع في التراب في وقت متأخر، فلا جلده، ولا لحمه، ولا عظامه كانت صالحة لأي شيء ».

إن الصلة في ما بين عنصري التوازي تبرر بكون (سيربوخوفسكوي) قد كان فيما قبل مالك «خولستومير». أما في « جنديان من فرقة الخيالة »، فقد عبر التوازي عن نفسه من خلال العنوان ومن تفاصيل متعددة : كالحب ولعبة الورق، والموقف من الأصدقاء. وقد تم الربط بين الأجزاء بواسطة حافز القرابة بين الشخصيات.

فإذا قارنا الأنساق التقنية لدى (تولستوي)، بتلك التي لدى (موباسان)، للاحظنا أن الأستاذ الفرنسي يقوم بإسقاط الطرف الثاني للمتوازي. ففي قصصه القصيرة يصمت (موباسان) عن هذا الطرف الثاني كما لو كان يفضل الإيحاء به. إن هذا الطرف يمكن أن يكون البنية التقليدية للقصة القصيرة (التي يغيرها (موباسان) في قصصه التي « بدون نهاية ») أو الموقف الاتفاقي للبرجوازية الفرنسية تجاه الحياة. على سبيل المثال : يصف (موباسان) في قصص قصيرة متعددة موت فلاح، حيث يكون الوصف بسيطاً لكنه جد مُغرب. إن معيار المقارنة هو بالطبع وصف موت رجل من المدينة، غير أن هذا العنصر التكميلي في شكل صلة انفعالية للراوي بالحدث. **من هنا يمكننا القول بأن (تولستوي) هو أكثر بدائية من (موباسان) ــ نظراً لحاجته إلى تواز ظاهر**، مثلما هو الحال في « فواكه الحضارة » حيث يعرض علينا المطبخ والصالون. إنني اعتقد أنه من الممكن تفسير هذه الظاهرة بالوضوح الكبير الذي يختص به التقليد الأدبي الفرنسي بالمقارنة بالتقليد الأدبي في روسيا؛ فالقارىء الفرنسي يشعر بدقة أكثر بانتهاك الأصل Canon فيعثر بسهولة على صيغة التوازي، بينما يتوفر قارئنا على صورة غير محددة عن العادي.

أريد أن ألاحظ، بصورة عابرة، أن تشبيه التقليد الأدبي بالاقتباسات emprunts التي يقوم بها كاتب عن آخر، يبدو لي أمراً مستحيلاً. إنني أتخيل أن احترام التقليد بالنسبة للكاتب هو التعلق بمجموعة من القواعد الأدبية، تكون، مثل تقليد الاختراعات، مؤلفة من الإمكانيات التقنية للحظة. **إن التقابل بين بعض الشخصيات أو بعض مجموعات الشخصيات، في روايات (تولستوي). يقدم مثلا أكثر تعقيداً للتوازي**. هكذا نشعر بوضوح، في « الحرب والسلام »، بالتقابلات التالية :

1) (نابليون ــ كوتوزف)،

2) (بيار بيزوكوف ــ أندريه بولكونسكي)، بالاضافة إلى (نيكولا روستوف) الذي يستعمل كمحور للاحالة على أحدهما أو على الآخر، وتقابل مجموعة (آنا ــ فرونسكي)، في « آنا كارنين »، مجموعة (ليفين ــ كيتي)؛ أما الرابط بين هاتين المجموعتين فقد حُفز له بالقرابة ــ الذي هو تحفيز معتاد لدى (تولستوي)، وربما لدى كل الروائيين. لقد كتب (تولستوي) بنفسه قائلا أنه جعل العجوز (بولكونسكي) « أباً للشاب اللامع (أنْدريه) »

نظراً لأنه يخيل إليه أنه « من المحرج وصف شخصية غير مرتبطة بالرواية ». لكن هناك نسقاً لم يستنفده (تولستوي)، تقريباً، ويتلخص في جعل شخصية معينة تشارك في تركيبات مختلفة (وهو النسق الذي يفضله الروائيون الانجليز). غير أن فصل (بتروشكا) و (نابليون)[43]، حيث يستعمل هذا النسق للاغراب هو على الأرجح من قبيل الاستثناء. وعلى أية حال، فإن أعضاء المتوازي، في « آنا كارنين »، هم أقل ارتباطا بعضهم ببعض، إلى درجة أن الضرورة الفنية هي وحدها، ما يمكن أن يفسر ذلك الارتباط.

إن (تولستوي) لا يستعمل القرابة لاءقامة توازٍ فحسب، ولكن أيضاً ءلارساء البناء ذي المراقي ؛ وهكذا يقدم إلينا الأخوين (روستوف)، وكذا أختهما، كتجليات مختلفة لنفس النمط. إنه يقارن فيما بينهم أحياناً، مثلما هو الشأن في الفقرة التي تسبق موت « بيتيا »[44]. هكذا يتجلى (نيكولا روستوف) كصورة مبسطة، وقاسية، لـ (ناتاشا). ويكشف لنا (ستيفا أو بلونسكي) عن أحد ملامح البنية العقلية لـ (آنا كارنين)؛ أما الصلة فتتجلى في جملة «تقريباً» التي تلفظها (آنا) بصوت (ستيفا). لقد كان (ستيفا)، بالنسبة لأخته، في مرتبة أقل، ذلك أن القرابة، هنا، لا تصلح للربط بين الأمزجة : لقد قرب (تولستوي)، في روايته، وبدون حرج، شخصيات كان قد تصورها كلاً على انفراد. لكنه كان هنا بحاجة إلى قرابة لكي يبني مراقي.

ويبرر النسق التقليدي الذي يتلخص في وصف أخ نبيل وآخر مجرم، أن تقديم آباء، في التقليد الأدبي، لا يترتب عنه بالضرورة انعكاسات مختلفة لنفس المزاج. ومع ذلك، ففي بعض الأحيان، يتم إدخال تحفيز معين : فأحدهما يكتشف أنه دعي (فيلد ينغ Fielding).

إن كل شيء هنا، مثلما يحدث دائما في الفن، هو ليس سوى تحفيز تفرضه قواعد المهنة.

(3)

إن المجموعة القصصية قد سبقت الرواية المعاصرة. غير أن هذا الحكم لا يفترض وجود رباط سببي، بل يحدد، بالأحرى، واقعة زمنية.

في العادة، تتم محاولة للربط بين الأجزاء المكونة للمجموعة، وإن بطريقة شكلية : إذ توضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى يفترض أن تلك القصص تشكل أجزاء لها. على هذا النحو وضعت مجموعات « بَانْتشَا تَانْتْرَا [45] Panchatantra» و « كليلة و دمنة »، و « الهيدوباديشاه Hidopadeshah» و « حكايات الببغاء » و« الوزراء السبعة »، و « ألف ليلة و ليلة »، و المتن الجيورجي للقصص القصيرة في القرن XVIII، و « كتاب الحكمة والكذب »، ومجموعات أخرى.

إنه بإمكاننا أن نحدد عدداً من أنماط القصص القصيرة التي تصلح إطاراً لقصص قصيرة أخرى، والتي هي، بالأحرى، طريقة لتضمين قصةٍ قصيرة، قصة قصيرة مخالفة. **إن الوسيلة الأوسع انتشاراً هي سرد هذه القصص أو الحكايات بغية تأخير اكتيال هذا الحدث أو ذاك.** على هذا النحو، يوقف (الوزراء السبعة)، بواسطة حكاياتهم، الملك من الاجهاز على

ولده؛ وتؤخر (شهرزاد)، في « ألف ليلة و ليلة »، بواسطة حكاياتها أيضاً، موعد إعدامها. أما في مجموعة الحكايات المغولية ذات الأصل البودي، « أرجي بارجي »، فتمنع الأنصاب الخشبية التي تشكل درجات السلم، بواسطة حكاياتها، وصول الملك إلى الحكم. إن الحكاية الثانية، في المجموعة المذكورة، تتضمن، بدورها، حكايتين أخريين. ويشغل الطائر، في « حكايات الببغاء »، بواسطة حكاياته، المرأة التي تعتزم خداع زوجها، فيستبقيها على هذا النحو إلى حين مجيء هذا الأخير. ولقد بنيت دورات الحكايات، داخل « ألف ليلة و ليلة »، حسب نظام التأخير ذاته : فهي حكايات تسبق الاعدام **ويمكننا أن نعتبر المناقشة بمساعدة حكايات، طريقة ثانية لتضمين قصة قصيرة قصة أخرى** : فالحكايات تذكر للبرهنة على فكرة، كما تستعمل الحكاية الجديدة كاعتراض على سابقتها. إن هذا النسق يهمنا، نظراً لأنه قد يمتد ليشمل مواد أخرى يمكن تضمينها في السرد، كبعض الأشعار أو الأقوال المأثورة aphorismes.

إنه من المهم أن نلاحظ أن هذه الأنساق هي أنساق كتابية Livresques محض. فطول نص ما قد يسمح للتقليد الشفوي بربط الأجزاء، اعتماداً على وسائل مشابهة. إن الصلة بين الأجزاء تكون بالغة الشكلية. إلى درجة أن القارىء هو وحده الذي يستطيع أن يدركها، إن الخلق الذي نسميه شعبياً، أي : مجهول القائل، والذي ليس له وعي شخصي، لم يكن قد عرف سوى نمط ربط أولي. ومنذ أن ظهرت الرواية كنوع، وحتى قبل هذا الوقت، فإنها قد مالت إلى التعبير المكتوب.

إننا نجد في الأدب الأوروبي، الذي يرجع إلى فترة مبكرة، مجموعات قصص قصيرة، قد عرضت كما لو كانت كلّاً واحداً، مع أنه رُبط فيما بينها بقصة قصيرة استعملت كإطار. ولقد أتاحت المجموعات القصصية الشرقية، التي ندين بوجودها للعرب واليهود، أتاحت للأوروبيين الاطلاع على عدد من الحكايات الأجنبية التي توجد نظائر لها فيما كتبه السكان المحليون.

في موازاة ذلك، تخلقت في أوروبا طريقة أصيلة لتأطير القصص، هي الطريقة التي يكون فيها الحكي La narration هدفاً في ذاته.

إنني أريد أن أتحدث، هنا عن « الديكاميرون » [46].

لقد كانت « الديكاميرون »، وكذلك وريثها الأدبي، مختلفين بالغ الاختلاف عن الرواية الأوروبية في القرنين XVII و XIX نظراً لأن الفصول المختلفة لا ترتبط فيما بينها بنفس الشخصيات. هذا فضلاً على أننا لا نعثر، هنا على الشخصية ؛ إن الاهتمام يتركز على الفعل. والعامل[47] L'agent ليس سوى ورقة لعب تسمح للمبنى الحكائي بأن يتطور.

وأستطيع أن أؤكد، دون أن أبحث في هذه اللحظة عن برهان لرأيي، بأن هذه الوضعية قد استمرت مدة طويلة. ولا يزال « جيل بلاز GilBlas » بطل (ليزاج) يعكس صورة رجل لا خصائص له، إلى درجة أن النقاد قد بادروا الى القول بأن الكاتب لم يكن يهدف إلا الى تقديم كائن ضعيف. إن هذا غير صحيح : ف (جيل بلاز) ليس رجلاً، بل هو الخيط الذي

يربط فيما بين فصول الرواية ــ خيط رمادي غير أن الصلة، في «حكايات كانتربري Contes de Canterbury»[48] بين الفعل والعامل، هي أكثر قوة. **إن الروايات الشطارية Picaresques** تستعمل بتوسع نسق التأطير encadrement ، وسيكون من المفيد تتبع مصير هذا النسق في أعمال (سرفانتيس) و (ليزاج) و (فيلدينغ)، وفي الرواية الأوروبية الحديثة ــ بعد تشويهه من طرف (شتيرن). وتقدم لنا بنية حكاية (قصة قمر الزمان والأميرة بدور) مثلًا لافتاً للانتباه في هذا الصدد. تبدأ الحكاية في الليلة المائة والسبعين، وتستمر إلى الليلة المائتين وتسع وأربعين، ثم تنقسم بعد ذلك إلى حكايات متعددة[49].

1) قصة الأمير قمر الزمان (ابن شاهرَ مان) وأعوانه الشياطين، وتتميز بتركيب بالغ التعقيد، منتهية بزواج المحبين، ومغادرة بدور لوالدها.

2) قصة الأميرين أمجد وأسعد، التي لا ترتبط بالحكاية الأولى إلا لكون هذين الأميرين هما من أبناء نساء الملك قمر. لقد أراد الملك إعدامهما ففرا، وعرفا بذلك مغامرات متنوعة تقع الأميرة مرجانة في حب أسعد الذي اكتشفته متخفياً، بين عبيدها، تحت إسم مملوك؛ لقد عرف المغامرة تلو المغامرة، وكان في كل مرة يسقط بين يدي ساحر إسمه بهرام. غير أن الأخوين يجتمعان في النهاية، فيحكي الساحر، الذي اعتنق الاسلام، بهذه المناسبة قصة (نِعْمة ونُعَمNeameh et Noam). وهي قصة بالغة التعقيد ولا تتداخل، في أية لحظة، بقصة الأخوين: « ولما سمعا القصة، دهش الأميران » في هذا الوقت بالذات يصل جيش الأميرة مرجانة فتطلب أن يعاد إليها مملوك الأمرد الذي كان قد انتزع منها. ويصل، بعد ذلك، جيش الملك الغيور، فتكتشف أن هذا الأخير هو والد الملكة بدور ــ وأنها أم أمجد[50] وفي وقت آخر، يصل جيش ثالث، هو جيش قمر الزمان، الذي كان يبحث عن ولديه بعدما علم ببراءتهما. وختاماً نرى جيش شاهرَمان، الذي كنا نسيناه تماماً، والذي كان يبحث، بدوره عن ولده. هكذا نلاحظ أن حكايات متعددة قد اتصلت فيما بينها بهذه الوسيلة المصطنعة.

ويشكل المبنى الحكائي للدراما الشعبية « الملك ماكسيميليان »، في هذا الصدد حالة أخرى مهمة. فهو مبنى حكائي بسيط : لقد تزوج نجل الملك ماكسيميليان (فينوس)، فقرر ألا يعبد الأصنام، ولهذا يقتل على يد أبيه، الذي يحصده الموت، هو وحاشيته. إن هذا النص يعامل معاملة سيناريو : إذ تضاف إليه حوافز أجنبية عنه، ونتيجة لذلك يتم اللجوء إلى تحفيزات بالغة الاختلاف فهناك درامات شعبية أخرى، مثل « السفينة » و « العصابة »، يقع تضمينها، أحياناً، في « الملك ماكسيميليان »، دون أي تحفيز، مثلما يتم تضمين « دون كيشوط » مشاهد رعوية،أو « ألف ليلة وليلة » بعض الأشعار لكن في بعض الأحيان، يختلق مبرر لوجودها على النحو التالي (إنني أعتقد أن هذه الظواهر هي ظواهر متأخرة) : فـ (أدولف)، الذي يرفض الطاعة، يفر من أبيه ويلتحق بعصابة. ويمكن القول أن فصل (أتيكا) والموت قد تم تضمينه النص في وقت مبكر. وحسب الظن، فإن هذه الاضافة قد أنجزت عندما ظهر النص لأول مرة، بإحدى القرى، في شكل رواية مختلفة للأصل، يمكن على وجه التبسيط ودون دقة، أن نسميها نصاً أوّلياً. إن فصل مكتب الأموات الذي صار هزأة، والذي عرف مستقلًا عن هذه المسرحية، قد ضمنها أيضاً في وقت متأخر جدا. وفي الغالب، فإن الفصول الجديدة، التي أضيفت، والاشتراكات اللفظية (تراكم الجناسات المحفزة بواسطة

الصمم)، قد طورت إلى درجة أنها طردت (ماكسيميليان) من مسرحيته، فلم يعد سوى ذريعة لبدء التمثيلية. إن المسافة بين « الملك ماكسيميليان » في صيغتها الأولية التي تحدرت، ربما من إحدى درامات روسيا الجنوبية، والنص الحديث العهد الذي حطمته الجناسات، والذي يتطور حسب مبدإ مختلف؛ هي ليست أقصر من الطريق الذي ينطلق من (ديرجافين Derjavine)[51] إلى (أندريه بيالي A.Biély)[52]. فلنلاحظ أن أشعار الأول تظهر أحياناً في نص الدراما.

تلك هي على وجه التقريب، قصة الأنساق التي استعملت لتطوير الحدث في نص « الملك ماكسيمليان ». فحسب كل رواية مغايرة، يقع تغيير النص، وذلك عن طريق تطعيمه بمواد محلية.

(4)

لقد قلت بأننا لو أخذنا قصة قصيرة_ أحدوثة anecdote عينة، فسوف نرى أنها تتوفر على خاصية الاكتمال، فإذا أمكن أن نحدث، في قصة قصيرة، وضعية صعبة عن طريق الإجابة الصحيحة على لغز، فإننا واجدون كل مركب العناصر التكميلية : التحفيز لهذه الوضعية، وإجابة البطل، ثم حل معين. تلك هي، على وجه العموم، **حالة القصص القصيرة « ذوات الحيلة à ruse »**. لقد قطعت، مثلا، خصلة من شعر الشخص الذي قام بارتكاب الجريمة، لكن المجرم يقوم أيضاً باقتطاع خصلات من شعر رفاقه، وهكذا ينقذ نفسه. وفي حكاية مشابهة عن البيت المعلم بالطباشير (« ألف ليلة وليلة »)، « أندرسن Andersen »[53] نجد نفس النسق. إن المبنى الحكائي يتشكل هنا في حلقة، قد أحيطت بقطع وصفية أو استطرادات سيكلوجية ــ لكن المبنى يبقى، في ذاته، مكتملاً ، وكما قلت في الفقرات السابقة، فإنه من الممكن جمع قصص قصيرة في رحم بناء أكثر تعقيداً، مدخلين لها في إطار، أو رابطين إياها إلى جذع .

غير أن التركيب بواسطة التنضيد enfilage هو أكثر شيوعاً، في هذه الحالة، تتتابع قصص قصيرة، مستقلة كل واحدة عن الأخرى، لكن تصل فيما بينها شخصية مشتركة. إن الحكاية المتعددة المقاطع الصوتية Polysyllabique التي تفرض على البطل القيام بعدة مهام، كانت قد تبنت من قبل تركيباً قائماً على التنضيد. إن حكاية ما تعمل على استيعاب حوافز حكاية أخرى، اعتماداً على التنضيد، وهكذا نحصل، إذذاك، على حكايات تتضمن حكايتين أو أربع. إنه بإمكاننا أن نحدد حالاً، نمطي تنضيد في النمط الأول، يكون دور البطل محايداً : فالمغامرات هي التي تطارده، أما هو فلا يبحث عنها، إن هذه الظاهرة ملاحظة غالباً، في روايات المغامرات حيث يختطف القراصنة فتاة أو مراهقاً، بينما سفنهم، التي لا تستطيع أن تصل الى مستقر، تتعرض طيلة الوقت لمغامرات متعددة. وهناك تركيبات أخرى تعمل على ربط الحدث بالفاعل أو تحفيز المغامرات. لقد حفزت مغامرات (أوليس)، وإن بطريقة جد سطحية، بواسطة غضب الآلهة الذين لا يتركون للبطل وقتاً للاستراحة كما أن (سندباد) البحار، شقيق (أوليس) العربي، كان يحمل في ذاته تفسيراً للتعدد الكبير لمغامراته : فهو يتوفر على شهوة الأسفار، ولهذا السبب فإن إبحاراته السبعة تسمح بأن يُربط إلى مصيره مجموع الفلكلور السياحي المعاصر ــ في ذلك الوقت.

إن تحفيز التنضيد في « الحمار الذهبي » (« Les metamorphoses ») لـ (آبيليه Apuleé [54]) هو حب الاستطلاع الذي يتصف به (ليسيوس)، إذ يقضي الوقت متجسساً ومتسمعاً وراء الأبواب، إنني ألاحظ، بهذا الصدد أن « الحمار الذهبي » تنجز تنسيقاً بين نسقين : نسق التأطير ونسق التنضيد. إذ يجتمع بواسطة التنضيد فصل مصارعة القِرب، بحكايات التحولات، بمغامرات قطاع الطرق، بالأحدوثة عن الحمار في مخزن القمح إلخ أما بمساعدة التأطير فيتم تضمين الحكايات حول الساحرة، والحكاية الشهيرة عن الحب والنفس (amour et Psyché) وقصص قصيرة أخرى. إننا نشعر، في الغالب بأن أجزاء الأعمال التي بنيت اعتماداً على التنضيد، قد كان لها فيما قبل حيوات مستقلة، وهكذا بعد فصل الحمار الذي اختفى في منزل القمح، عندما ينبه القارىء إلى أن القصة برمتها قد كانت أساساً لمثل معين، فإنه يفترض فيه الاطلاع على الحكاية أو، على الأقل، على خطاطتها.

لقد كان السفر منذ وقت مبكر، التحفيز الأكثر وروداً في نسق التنضيد، وخصوصاً السفر بحثاً عن عمل ــ مثلما نجد في « لاثاريو دي تورميس »[55] إحدى أقدح الروايات الاسبانية فـ (لاثاريو)، الذي يخرج بحثاً عن عمل، يتعرض لأنواع مختلفة من المغامرات لقد لوحظ، في غالب الأحيان، أن بعض الفصول وكذا بعض جمل (لاثاريو). قد أصبحت أمثالاً سائرة؛ وأنا أعتقد أنها كانت كذلك قبل أن تتضمنها الرواية إن الرواية تنتهي بمغامرات عجيبة وتحولات، وتلك ظاهرة بالغة الانتشار نظراً لأن الكتاب تنقصهم، في معظم الأوقات، أفكار بانية للقسم الثاني من رواياتهم ــ التي تكون مبنية في الغالب، على مبدإ كامل الجدة؛ وتلك هي وضعية « دون كيشوط » لـ (سرفانتيس) و « جوليفر » لـ(سويفت).

في بعض الأحيان، يستعمل نسق التنضيد خارج المبنى الحكائي. ففي « مُجَار من (فير Verre) (وهي قصة قصيرة لـ (سرفانتيس) عن عالم يعيش معزولا عن الشعب، ويغدوا مجنوناً بعد تناوله شراب المحبة) نجد منولوجا أخرق يسرد خلال صفحات كاملة :

« أما عنز الذين يعرضون الدُّمى ، فكان يقول بما هو أفظع من شنقهم. وبأنهم كانوا أناسا مشردين، يعاملون الأشياء الإلهية بدون حشمة، نظراً لأنهم ــ بواسطة صورهم التي يعرضونها على رافد مذبحهم ــ يجعلون الورع هُزْأً، وربما جمعوا كل وجوه العهد القديم والجديد في صرة وجلسوا فوقها لتناول الأكل والشراب في الملاهي والحانات، وفي النهاية يدهش الناس من أن يترك أولئك دون أن يفرض عليهم، في أكواخهم صمت مؤبد، أو أن يطردوا من المملكة. وتشاء الصدف أن يمر بجانبه ممثل يرتدي زي أمير.

ــ إيه ! يصيح عندما يراه ؛ أتذكر أنني رأيت هذا يخرج من المسرح قد عُفِرَت فنطيسته بالطحين، وعلى ظهره فروة مقلوبة، ومع ذلك ففي كل خطوة كان يخطوها خارج الخشبة، كان يقسم بأيمانه كرجل نبيل !

ــ من الواجب أن يكون كذلك ــ يلاحظ أحدهم ــ إذ لا يوجد عدد كبير من الممثلين الذين هم من أصل طيب ونبلاء.

ــ ليس ذلك من المستحيل، يجيب (فيرير). ومع ذلك فإن الذين لا تحتاج إليهم المهزلة هم قوم رفيعو القدر. ظرفاء من أول أمرهم ! ورجال محببون ألسنتهم مدلاة. يمكن أن أقول أيضا عن هذه الأنواع أنهم يحصلون على خبزهم بعرق جباههم ومقابل أعمال لا تطاق ــ مستعملين دائما ذاكرتهم، مسرعين من قرية إلى قرية ومن فندق إلى مطعم حقير ؛ مثل غجر لاخلاص لهم. يقضون سهراتهم في اسعاد الآخرين، نظراً لأن راحتهم تتركز في لذة أولئك. فضلًا عن ذلك، فهم لايخدعون أحدا بفنهم، نظراً لأنهم مضطرون إلى أن يعرضوا بضاعتهم في الساحة العمومية، على مرأى ومسمع من الجميع. إن عمل مدرائهم لا يصدق وألمهم يفوق الحد؛ إن من واجبهم أن يحصلوا على مداخيل هائلة لكي لا يجدوا أنفسهم، في نهاية العام، أمام ديون ومحاكم. غير أنهم ضروريون في جمهورية، ضرورة الحرائج، والممرات، وحدائق اللهو، وكل ما يحيي، بشرف، النظر والفكر.

إنه يستشهد برأي أحد أصدقائه، بأن من يقوم بخدمة ممثلة، فإنما يقوم بخدمة عدة نساء في نفس الوقت. نظراً لأنها كانت ملكة، وحورية، ومعبودة، وغاسلة أطباق وراعية. وربما أراد له الحظ أن يخدم فيها غلاماً أو تابعاً »[56] إن هذه الجمل تحل، بصفة كلية، محل الحدث في القصة القصيرة، ومع أن (المجاز) يشفى في نهاية القصة، **فإننا واجدون، هنا ظاهرة بالغة الانتشار في الفن : فالنسق يبقى رغم زوال تحفيزه.** فعندما يتحدث (المجاز) عن البلاط، حتى وقد شفي، فإنه يتلفظ بجمل من نفس نمط الجمل السابقة.

وهذا ما يحدث في « خلو ستومير » : إذ أن (تولستوي)، حتى بعد موت الفرس، يستمر في وصف الحياة من وجهة نظر هذا الأخير؛ ويبني (أندريه بيالي)، في (كوتيك ليطايف Kotik Letaev) صوراً مشوهة، محفزة بإدراك طفل، حتى عندما يعالج مادة يجهلها الأطفال. وأعود إلى الموضوع. يمكننا أن نقول، بصفة عامة، أن كلا من نسق التأطير ونسق التنضيد قد ساعدا على إدماج مزيد من المواد الأجنبية في جسم الرواية. وإنه من السهل ملاحظة هذه الظاهرة في مثال « دون كيشوط » النابه[57].

(غير مؤرخ)

هوامش :

« العلاقة بين أنساق الحبك وأنساق الأسلوب العامة »، راجع : (حول نظرية النثر)، طبعة L'Age d'Homme ص : 29 79.

1) روكامبول : شخصيـة تقوم بدور ملحوظ في ثلاثين عملا من أعمال Ponson du Terrail التي تنتظم تحت العناوين التالية : أعمال روكامبول الباهرة (1859). انبعاث روكامبول (1866). آخر كلمة لروكامبول (1866)، حقيقة روكامبول (1867). إن الأحداث غير المحتملة التي تعج بها هذه الروايات قد ساهمت في جعل روكامبول نمطاً للشخصية التي كانت لها ــ أو تدعي أنه كان لها مغامرات مثيرة لا تصدق.

2) The Adventures of tom sowyer، كتبت سنة 1875، ونشرت في 1876.

3) The Adventures of Huckleberry Fimm (1884)

4) بطلا رواية شعرية لـ (بوشكين) تحمل إسم « أو جين أو نغين ».

5) ماتيو ماريا بوياردو (1441 ــ 1494) شاعر إيطالي ومترجم عدد من الآثار اليونانية واللاتينية. كتب « رولاند محباً »، وهي قصيدة فروسية مستوحاة من أغاني المآثر الشعبية في إيطاليا.
6) جيوفاني بوكاتشيو : كاتب إيطالي (1313 ــ 1375) مؤلف « الديكاميرون » ــ أنظر هامش (46).
7) « آه، تلك التي هناك » ــ في اللغة الروسية.
8) أحد أنهار موسكو، يتفرع من نهر الموسكفا.
9) لويس دي كاموينس : شاعر برتغالي (1524 ؟ ــ 1580)
10) كاتب الرواية الشطارية الفرنسية الشهيرة « جيل بلاز » (1668 ــ 1747)
11) الفصل الثالث (إلى أي مكان نقل الشيطان الأعرج التلميذ، والأشياء الأولى التي أراها إياه) راجع : Romanciers du XVIII ، سلسلة La Pléiade طبعة NRF 1960، ص 283 ــ 284.
12) الفصل الرابع (قصة غراميات الكونت بلفور وليونور دي سيسبيديس) ــ المصدر السابق ص 305.
13) أنشودة شعرية، بمصاحبة الموسيقى، يغنيها عاشق لمعشوقته ليلًا.
14) المصدر المذكور في الهامش (12).
15) مجلة روسية اسبوعية هجائية (1908 ــ 1914).
16) قصة قصيرة لـ(غوغول) من مجموعة « القصص القصيرة الأكرانية » راجع طبعة La Pléade « أعمال غوغول الكاملة » ــ ص 325.
17) Stol كلمة روسية ومعناها طاولة.
18) لساني روسي (1848 ــ 1914). كان متخصصا في النحو المقارن للغات الهندو ــ أوروبية. يعتبر مؤسس المدرسة اللسانية الروسية.
19) عالم نحوي من أصل أوروبي تتلمذ عليه بعض أعضاء الـ(أو بوياز) ومن جملتهم (شلوفسكي).
20) نيكولاي أليكسندروفيتش لايكين (1841 ــ 1906).
21) فان فيودوروفيتش غوربونوف (1831 ــ 1895)
22) راجع رسالته إلى (بوشكين) ، 1835 .وأخرى إلى (بروكوفيتش)، 1837 حيث يقول في الأولى : « أرجو أن تتفضل بإعطائي موضوعاً ما سواء كان مضحكاً أم لا. أحدوثة روسية خالصة... وسأصوغ منها في الحال فكاهية من خمسة فصول، وستكون ــ أقسم لك ــ من أكثر الفكاهيات طرافة » ويقول في الرسالة الثانية :« أطلب على وجه الخصوص من (جول) أن يكتب لي. إن له مادة للكتابة، فقد حدثت دون شك أحدوثة مافي المستشارية ».

ــ العنوان الاصلي لهذه الرواية هو : L'ingenu راجع ــ « حكايات وروايات فولتير » طبعة Garnier ص323.

23) إيفان ألكسندروفيتش غونتشاروف (1812 ــ 1891). كاتب واقعي روسي.
24) ألكسندر ألكسندروفيتش مارلينسكي (1797 ــ 1837).
25) فاسيلي ألكسندر وفيتش فونليار ليارسكي (1814 ــ 1852).
26) فلاديمير ألكسندر وفيتش سولوغوب (1813 ــ 1882).
27) ميخائيل بوريفيتش ليرمانتوف (1814 ــ 1841) كاتب رواية «رجل من عصرنا».
28) إيفان تيمو فييفيتش كلاشنيكوف (1797 ــ 1863).
29) لقب كان يطلق على الشبيبة الراديكالية في روسيا في النصف الثاني من القرن XIX.
30) Panikhida وتعني مكتب الأموات.
31) Ouspenie وتعني عيد الأموات.
32) Moguila وتعني قبر.
33) Troup وتعني جثمان.
34) حي قديم بموسكو، مشهور بهدوئه الشديد ــ يقع الى غرب الكرملين.
35) اسم جريدة متخيلة. والفقرة مأخوذة من قصة (تشيكوف) «زوجتي» ــ راجع : الأعمال الكاملة، الجزء 4، طبعة Plon، باريس، 1924.

36) تشيكوف : «أعمال» (1886) الجزء 8 طبعة EFR ـــ 1956.
37) «ثلاث سنوات» ـــ راجع المصدر المذكور بهامش 35، الجزء 5.
38) تعتمد هذه الحادثة على تشارك لفظي قائم على كلمتي Sigar و Sigov الروسيتين.
39) شاعر روسي، والممثل الرئيسي للرمزية (1880 ـــ 1921).
40) إشارة الى كتابه : «حول روايات تولستوي : تحليل، أسلوب واتجاه» ـــ مدرسته 1911 (وكان قد كتب سنة 1890).
41) راجع الجزء الثالث من «الأعمال الأدبية الكاملة» لتولستوي، ترجمة : د.سامي الدروبي، طبعة وزارة الثقافة، دمشق 1975، ص.155.
42) المصدر السابق، ص.803.
43) (لافروشكا) وليس (بتروشكا).
44) راجع : «الحرب والسلام»، المجلد الرابع، القسم الثالث، الفصل العاشر.
45) مجموعة قصص هندية، كتبت بالسانسكريتية ـــ راجع ترجمة (إدوار لانسرو) لها إلى الفرنسية طبعة NRF، غاليمار Gallimard ـــ 1965.
46) مجموعة حكايات ألفها (بوكاس)، في فلورنسا، فيما بين 1348. و 1353 ويبرز العنوان الاطار الذي أدمج فيه (بوكاس) قصصه القصيرة. إنه يفترض أن سبعة شبان وثلاث شابات، في فترة الوباء في 1348، قد اجتمعوا في كنيسة القديسة مريم الجديدة، فيتحدثون عن الآلام الحاضرة، ويقررون، فرارا بجلودهم، الاعتزال في منزل بضواحي فلورانسا ـــ حيث يعيشون حياة مرحة. في كل يوم، تأخذ شخصية من المجموعة لقب ملك أو ملكة، وتحدد الموضوع الذي تصوغ حوله حكاية. تؤلف هذه المجموعة نصاً متنوعاً تتجاوز فيه قصص إباحية إلى جوار أخرى مأساوية أو روائية. لكن من الضروري القول بأن (بوكاس) لم يبتكر إلا الطريقة التي روى بها تلك الحكايات، أما أصولها فقد كانت معروفة.
47) المقصود به «الفاعل».
48) مجموعة حكايات شعرية لـ (شوسر chaucer) (1390). تسبق الحكايات مقدمة يقدم فيها المؤلف مجموعة من الحجاج يقصدون ضريح (سان طوما) في (كانتربري). وللتخفيف من متاعب السفر يعمد كل حاج إلى حكاية قصتين ذهاباً وقصتين إياباً. هكذا يتمكن (شوسر)، داخل هذا الاطار المتواضع، من إدماج قصص من أنواع مختلفة معروفة في التراث الشعبي.
49) في الطبعة العربية : تبدأ هذه القصة في الليلة 198 وتستمر الى الليلة 284 ـــ راجع طبعة دار العودة (بيروت).
50) في النص العربي لا وجود لهذا «الاكتشاف» ـــ بل إن الأمر كام معلوماً منذ البداية.
51) غافريلا روما نوفيتش ديرجافي (1743 ـــ 1816) شاعر روسي، ممثل الكلاسيكية.
52) (1880 ـــ 1934) شاعر، روائي، وناقد، ممثل الرمزية الروسية.
53) هانس كريستيان أندرسن (1805 ـــ 1875) كاتب دانماركي.
54) كاتب لاتيني (125 ـــ 180)
55) العنوان الأصلي هو : «حياة لاثاريو دي تورميس». نشرت سنة 1554.
56) le licencié de verre ترجمة jean casson.
57) ذلك ما سيدرسه (شلوفسكي) في الفصل التالي من كتابه «حول نظرية النثر»، والذي يحمل عنوان : «كيف صيغت (دون كيشوط) ».

ب. إيخنباوم B.EKhenbaum

○ كيف صيغ « معطف » غوغول (*)

(1)

يتعلق تركيب القصة القصيرة، في الغالب، بالدور الذي تقوم به النغمة الشخصية للكاتب في بنيتها. إن هذه النغمة، بعبارة أخرى، يمكن أن تكون **مبدأ منظماً يخلق، بدرجة متفاوتة، سرداً مباشراً** ؛ لكنها، أيضاً يمكن ألا تكون سوى صلة شكلية بين الأحداث، صلة تكتفي بدور مساعد. إن القصة القصيرة البدائية، وكذا رواية المغامرات، لم تكونا تعرفان السرد المباشر le récit direct ولم تكونا بحاجة إليه نظراً لأن الأهمية والحركة تتحددان بواسطة تتابع سريع وغير مرتقب للأحداث والأوضاع. تنسيق للحوافز ولمحفزاتها : ذلك هو المبدأ المنظم للقصة القصيرة البدائية. وينطبق نفس الأمر على القصة الفكاهية : إذ تعرض أحدوثة أساسية تكون، بحد ذاتها، وباستقلال عن السرد، غنية بالأوضاع الفكاهية.

غير أن التركيب يغدو مختلفاً تماماً إذا ما كف المبنى الحكائي sujet ــ أي تنسيق الحوافز ومحفزاتها ــ عن القيام بالدور المنظم، بمعنى : إذا ما برز الراوي في المقدمة، مستعملاً المبنى الحكائي ليربط، فقط، بين الأنساق الأسلوبية المتباينة. هكذا يتم نقل مركز الثقل من المبنى ــ الذي يختصر إلى حده الأدنى ــ إلى أنساق السرد المباشر ؛ كما يعطى الأثر الفكاهي الرئيسي للجناسات، التي يمكن أن تبقى مجرد تلاعبات لفظية أو تتطور في شكل أحدوثات صغيرة. إن الآثار الفكاهية متعلقة بالطريقة التي يساق بها السرد المباشر. لهذا السبب فإن «الأشياء التافهة» تغدو أساسية أثناء دراسة هذا النوع من التركيب، إذ يكفي إبعادها حتى تتفكك بنية القصة القصيرة. إنه بإمكاننا أن نميز نوعين من السرد الفكاهي المباشر : 1) السرد الحكائي Narratif و 2) السرد التمثيلي (أو التشخيصي) Représentatif. فالأول يقتصر على المزحات والجناسات إلخ، بينما يُدخل الثاني أنساقا ميمية mimique وإيماءات، مبتكراً تلفظات فكاهية فذة، وإبداليات، وهيآت نحوية شاذة إلخ. إن السرد **الأول يعطي انطباعاً بأننا أمام حديث متساو** ؛ أما الثاني فيسمح لنا باستشفاف ممثل يؤديه. **هكذا** يصبح السرد المباشر تمثيلاً، ولا يعود مجرد تنسيق المزجات هو ما يحدد التركيب، وإنما نظام من التكشيرات المختلفة والحركات التلفظية الفذة.

يمكننا أن نعثر على مادة غنية لدراسة «السرد المباشر» في عدد من قصص (غوغول) القصيرة، أو في بعض مقتطفات منها. **إن التركيب، لدى (غوغول)، لا يتحدد بواسطة المبنى الحكائي، فهذا المبنى يكون فقيراً دائماً أو لا وجود له البتة** ؛ إن (غوغول) ينطلق من وضع فكاهي معين (يكون، في بعض الأحيان، غير فكاهي في حد ذاته) فيغدو هذا الوضع صالحاً كمنبه أو كمبرر لتراكم الأنساق الفكاهية. هكذا تتطور «الأنف»[1] انطلاقاً من أحدوثة ؛ كما تتولد كل من « الزواج»[2] و «المفتش»[3] داخل وضعية قارة ؛ أما «الأرواح الميتة»[4] فهي مجرد تجميع لمشاهد مختلفة، موصول فيما بينها بواسطة أسفار (تشيتشيكوف)[5]. إنه من المعروف أن (غوغول) كان مهدداً دائماً بالحاجة إلى إعطاء مبنى

حكائي ما لأعماله الأدبية، وبهذا الصدد ينقل لنا (أنينكوف P. V. Annenkov) عبارة (غوغول) : «لكي تنجح قصة قصيرة أو، بصفة عامة، كل حكاية ـــ فيكفي أن يصف الكاتب غرفة أو شارعاً مألوفين لديه». وفي رسالة لـ (بوشكين)، سنة 1835، يكتب (غوغول) : «أرجو أن تتفضل ـــ بإعطائي موضوعاً ما، سواء كان مضحكاً أم لا، أحدوثة (روسية خالصة... أرجو أن تتفضل بذلك علي، أعطني موضوعاً، وسأصوغ منه في الحال فكاهية من خمسة فصول، وستكون ـــ أقسم لك ـــ من أكثر الفكاهيات طرافة». لقد كان، في الغالب، يطلب أحدوثات ؛ هكذا كتب في رسالة لِـ (بروكوفيتش) (1837)، يقول : «أطلب على وجه الخصوص من (جول) (أي : أنينكوف) أن يكتب لي. إن لديه مادة للكتابة، فقد حدثت، دون شك، أحدوثة ما في المستشارية».

من جهة أخرى، كان (غوغول) يصف نفسه بأنه يجيد قراءة أعماله الخاصة، مثلما يشهد بذلك عدد كبير من معاصريه. ويمكننا أن نميز لديه أسلوبين في القراءة : فإما خطابة حزينة، شجيبة ؛ أو طريقة خاصة في الأداء، محاكاة إيمائية ـــ لكنها، مع ذلك، لا تتحول ـــ كما يشير (تورغنيف) ـــ إلى مجرد قراءة مسرحية للأدوار.

إننا نعرف، من خلال ما رواه (بَانانيف I. I. Panaev)، كيف أدهش (غوغول) جمعاً بأكمله عندما انتقل، دون أي تمهيد، من الحديث إلى التمثيل، إلى درجة أن فواقاته والجمل التي صاحبتها لم تفهم بوصفها جزءاً لا يتجزأ من التمثيل. يقول الأمير (أو بلونسكي Obolenski) : «كان (غوغول) قد غدا أستاذاً في فن القراءة : لقد كانت كل كلماته واضحة، و، بتنويعه في الغالب نبرة أقواله، كان يحطم رتابتها، ويرغم القارىء على إدراك التنويعات الدقيقة لفكرته، إنني أتذكر كيف كان قد بدأ بصوت أصم، أصحل قليلًا : «لماذا استعراض الفقر، ولا شيء غير الفقر ؟... وها نحن من جديد في ركن مجهول، ها نحن قد جنحنا إلى ضيعة منسية» وبعد هذه الكلمات، رفع (غوغول) رأسه، ورد شعره، وتابع بصوت قوي وجهوري : «لكن أي ركن وأية ضيعة !» وبعد هذا استهل وصفه الرائع لقرية (تينتيتنيكوف). ومن خلال قراءة (غوغول)، شعرنا بأنه كتب ذلك الوصف حسب وزن منتظم... لقد اندهشت إلى أبعد حد للتناغم المدهش لحديثه. فهمت إذ ذاك أن (غوغول) قد استعمل بضورة تثير الإعجاب التسميات المحلية للأعشاب والزهور ؛ تلك التسميات التي كان يجمعها بعناية بالغة. **إن إدخال كلمة صائتة لم يكن له من هدف، في بعض الأحيان، سوى إحداث تنغم معين**. ويصف (إ. إ. بانايف) على النحو التالي طريقته في القراءة : «لقد كان (غوغول) يقرأ بطريقة لا يمكن تقليدها. إن (أوستروفسكي) يقرأ دون أي أثر درامي، ببساطة متناهية، لكنه يعطي لكل شخصية تنويعتها المميزة ؛ ويقرأ (بيسيمسكي) مثل ممثل، إنه يمثل مسرحيته بقراءته لها ـــ إذا صح التعبير... أما قراءة (غوغول) فتشترك في أسلوبي القراءة معاً. فهو يقرأ بطريقة دراماتيكية أكثر من (أوستروفسكي). وببساطة أكثر من (بيسيمسكي) ». إن إملاء (غوغول) ذاته كان يغدو نوعاً من الخطابة déclamation، إذ يروي (ب.ف. أنينكوف) : «كان نيكولاي فاسيليفيتش يضع الدفتر أمامه ويغرق فيه بمجامعه ؛ وكان يستهل الإملاء متتبعاً إيقاعاً معيناً وبصوت فخم، وكان يبذل في ذلك من الإحساس والتعبير إلى درجة أن فصول الجزء الأول من «أرواح ميتة» اصطبغت في ذاكرتي

بلون خاص. لقد كان الأمر أشبه بإلهام هادىء ذي جريان منتظم، إلهام متولد عن تأمل عميق. كان نيكولاي فاسيليفيتش ينتظر بفارغ صبر أن أكون قد أنهيت كتابة اخر كلمة، فكان يشرع إذ ذاك في مرحلة جديدة بنفس الصوت الغني بالأفكار والتأمل. وخلال مقطع حديقة (بلوشكين) كان «تفخيم» Pathos إملائه يبلغ درجة من السمو لا نظير لها، مع احتفاظه ببساطته. لقد غادر (غوغول) مقعده وأخذ يصاحب الإملاء بإيماءات متعالية وآمرة».

إن ما سبق كله يشير إلى أن السرد المباشر يوجد في صلب نص (غوغول)، هذا النص الذي ينتظم انطلاقا من صور حية منتزعة من اللغة المتكلمة، ومن انفعالات ملازمة للخطاب. زيادة على ذلك، فإن هذا الحكي Narration لا يهدف فقط إلى مجرد السرد، أو مجرد الخطاب، ولكنه ينسخ الكلمات بواسطة خدعة الميمية la mimique والتلفظ. إن اختيار الجمل والربط فيما بينها لا يقع حسب مبدأ الخطاب المنطقي ولكن حسب مبدأ الخطاب المعبّر، حيث يقوم التلفظ، والميمية، والإيماءات الصائتة[6] بدور خاص. وهناك تبرز ظاهرة الدلالية الصوتية[7] la sémantique phonique للغته : فالغشاء المنغوم للكلمة، وطابعها الصوتي يغدوان دالين في خطاب (غوغول)، وذلك باستقلال عن معناها المنطقي والملموس. إن التلفظ وأثره الصوتي يصبحان، لدى (غوغول)، نسقاً معبراً من المقام الأول. ولهذا السبب كان يؤثر التسميات، والأسماء، والألقاب إلخ. لقد كان يجد، هنا، مجالا رحباً للتمثيل التلفظي. ومن جهة أخرى، كان خطابه مصاحباً، في الغالب، بإيماءات، (أنظر أعلاه)، فيكتسي شكل محاكاة، حساسة حتى في شكلها المكتوب. إن شهادات معاصريه تشير، أيضاً، إلى هذه الخصائص، وهكذا نقرأ في ذكريات (أوبلونسكي) : «كنت قد وجدت في المحطة دفتر شكايات، وقرأت فيه شكوى مضحكة سجلها أحدهم. وبعد أن استمع إليها، سألني (غوغول) : «من يكون هذا السيد في رأيك ؟ ما هي ميزاته وكيف يكون مزاجه ؟ — وأجبته : في الحقيقة إنني لا أدري — إذن سوف أقول لك» وشرع، في عين المكان، يصف مظهره بطريقة مضحكة وطريفة ؛ وبعد ذلك حكى لي حياته كلها كموظف، كما مثل لي، أيضاً، بضعة فصول منها. أتذكر أنني ضحكت كمجنون، أما هو فقد ظل جاداً. وفيما بعد اعترف لي أنه صاحب في السابق الشاعر (ن. م. يازيكوف N.M. Yazikov)، وأنهما كانا، عندما يأويان إلى الفراش مساء، يتسليان بوصف أمزجة مختلفة ويبتكران لكل مزاج اسماً». وتدلنا (أ.ن. سميرنوفا A. N. Smirnova) على دور الأسماء لدى (غوغول) : «لقد كان يعطي أهمية قصوى لأسماء شخصياته ؛ فكان يبحث عنها في كل مكان عسى أن يكون لها لون مميز، كان يجدها في الإعلانات (إن إسم (تشيتشكوف)[8] وجد على باب منزل : فقديماً لم تكن العادة كتابة رقم البيت على اللافتات، وإنما اسم مالكه). وعندما بدأ كتابة الجزء الثاني من «أرواح ميتة» عثر على اسم الجنرال (بيزيشيف) في كراس بالبريد. ولقد روى لأحد أصدقائه أن هذا الاسم أوحى إليه بهيأة الجنرال وشواربه البيضاء».

إن موقف (غوغول) الخاص من الأسماء والألقاب، ومهارته في هذا المجال، سبق أن سجلا من قبل في كتب الأدب، وعلى سبيل المثال في كتاب البروفيسور (إ.ماندليلشتام Mandelchtam) : «إن هذا النمط من تكوين الأسماء الذي لا يهدف إلى «الضحك من

خلال الدموع» يوافق المرحلة التي كان فيها (غوغول) يسلي نفسه (Poupopouz, Kizjakoloupenko, Sverbygoug, Golopouz, Golopoupenko, Dovgotchkhoum, Pereperthikha, Kroutorycntchenka, Petcherytsia, Zakroutygouba إلخ). لقد عرف (غوغول) كيف يبتكر دائماً أسماء مثيرة للضحك ؛ laichnitsa «الـــزواج»[9] و Neouvajai koryto و Belobruchkova و Bachmatchikine «المعطف»[10] ؛ إضافة إلى ذلك، فإن هذا الاسم الأخير يغدو مبررا لتلاعب لفظي. أحياناً كان (غوغول) يختار، مع سبق الإصرار، أسماء موجودة : Akaky Akakiévitch, Trefily, Doula, Varassakhy, Pavsikahy, Vahtissy, إلخ. وفي حالات أخرى، كان يستعمل الأسماء لإيجاد جناسات (لقد كان هذا النسق معروفاً من طرف جميع الكتاب الهزليين. إن (موليير) كان يقوم بإضحاك جمهوره بأسماء مثل : Pourceaugnac, Diafoirus, Purgos, Macroton, Desfonaudres, Fonandrés, Villebrequin, ؛ ويستعمل (رابليه) بصورة جد موسعة تركيبات غريبة من الأصوات تجعلنا نضحك مسبقاً بسبب سجعها الشاذ، مثـــل : Solmigonbinois, Trinquamelle, Trouillogan إلخ)».

إن الموضوع لدى (غوغول)، إذن، لا يتوفر إلا على أهمية هامشية ؛ وبسبب جوهره هذا فهو قار. وإنه لأمر ذو دلالة أن تنتهي مسرحية «المفتش» بمشهد صامت، فلا يكون كل ما سبقه سوى تمهيد له. إن الدنياميكية الحقيقية لأعمال (غوغول)، وفي نفس الوقت تركيبها، يتلخصان في البناء الحكائي، وفي لعبة الأسلوب. إن شخصياته ليست سوى إسقاط مسكوك لموقف معين. والفنان، الذي هو في الوقت ذاته مخرج وبطل حقيقي، يهيمن عليها بكامل مرحه وحبه للتمثيل.

إنطلاقاً من هذه المواقف العامة حول التركيب، واعتماداً على كل ما قمنا بعرضه الآن حول (غوغول). سنحاول أن نلقي ضوءاً على الطبقة التركيبية الأساسية «للمعطف». فهذه القصة القصيرة مهمة بالنسبة لتحليلنا نظراً لأن الحكي الفكاهي الخالص، الذي يستعين بكل أنساق التمثيل الأسلوبي الخاصة بـ (غوغول)، مرتبط بالخطابة المؤثرة التي تشكل الطبقة التركيبية الثانية. لقد اعتبر نقادنا أن هذه الطبقة الثانية هي الأساس، وهكذا اختصرت كل «تلك المتاهة من الروابط» المعقدة (حسب تعبير لـ. تولستوي) إلى فكرة ما لاتزال تكررها، وإلى يومنا هذا، كل «الدراسات» حول (غوغول). غير أن (غوغول) يستطيع أن يجيب أمثال أولئك النقاد والعلماء، بنفس إجابة (ل.تولستوي) على نقاد «أنا كارنين» : «إنني اهنتهم، واستطيع أن أؤكد، دون أن أبالغ، أنهم يعرفون أضعاف ما أعرف».

(2)

سنهتم في البداية. وبكيفية مستقلة، بالأنساق الرئيسية للحكي في «المعطف»، ثم نثني بفحص نظام اتساقها.

إن الجناسات المختلفة تقوم بدور هام، خصوصاً في البداية. ولقد بنيت هذه الجناسات إما على أساس تناظر صوتي أو على أساس اشتراك لفظي اشتقاقي، أو على أساس

لا معقولية ضمنية. لقد كانت الجملة الأولى للقصة القصيرة، في المسودة، تتضمن جناساً : «في قسم الضرائب والمداخيل، الذي يسمى، في بعض الأحيان، قسم النذالات والسخافات...[11]». ويضيف الكاتب إليها، في المسودة الثانية، ملاحظة تؤكد التشارك اللفظي : «يجب ألا يظن القراء أن هذه التسمية تعتمد في الواقع على أساس. كلا. إن الأمر لا يتعلق إلا بتشابه اشتقاقي. وبسبب ذلك، فإن قسم المياه والغابات يدعى قسم الشئون المرة والمالحة[12] إذ يحدث لموظفيه أن يعثروا على لقيات فيما بين المكتب وطاولة اللعب». غير أن هذا الجناس لم يكن موجوداً في الصيغة النهائية للنص. **لقد كان (غوغول) شغوفاًشغفاً خاصاً بالجناسات الاشتقاقية. هكذا كان إسم** Akaky Akakiévitch في الأصل Tich Kiévitch ولم يكن، بذلك، قابلًا لاستعماله في جناس ؛ تبعاً لذلك تردد (غوغول) بين صيغتين : Bachmakiévitch (انظر : Sobakiévitch) و Bachmakov. ثم قرر في النهاية استعمال Bachmatchkine. إن الانتقال من Tichkievitch إلى Bachmakievitch قد أوحت به، بالطبع، الرغبة في صياغة جناس ؛ أما اختيار Bachmatchkine فيمكن أن يفسر بتفضيل (غوغول) للواحق التصغير، بقدر تفضيله للتعبيرية التلفظية الكبرى لهذه الصيغة، التي تخلق إيماءة صائتة Sui généris[13] إن الجناس الذي صيغ بواسطة هذا الاسم العائلي، يغتني بأنساق فكاهية، تخفي الجناس وراء ظاهر جاد تماماً. «إننا نلاحظ جيداً أن هذا الاسم مصدره Bachmak، لكن أين ومتى وكيف تأسست هذه البنوة، فذلك ما نجهله. فوالد، وجد، وحتى صهر بطلنا (إن دفع الجناس تلقائياً إلى حدود العبث، هو نسق شائع لدى غوغول) — باختصار : كل آل Bachmatchkine كانوا ينتعلون أحذية يجددون نعالها كل سنة، ثلاث مرات»[14] إن الجناس يبدو كما لو تم تكسيره بهذا النوع من التعليقات، فضلًا عن أن هذه التعليقات تُدخل تفاصيل غريبة تماماً (حول النعال) ؛ وفي الواقع، يَكون لدينا جناس معقد، ومزدوج. إننا نجد لدى (غوغول)، في كثير من الأحيان، نسقاً يتركز في إخفاء العبث، عن طريق الاشتراك اللا منطقي لبعض الكلمات بواسطة نحو منطقي وصارم، إلى درجة أن هذا الاستعمال يبدو كما لو كان غير إرادي مثلما نلاحظ في الفقرة المتعلقة بـ (بيتروفيتش) الذي «مع أنه كان أعور، مطبوعاً بالجدري، فإنه كان ينشغل بنجاح في ترقيع السراويل والفراكات البيروقراطية وغيرها». إن العبث المنطقي هذا، يتم إخفاؤه بغزارة التفاصيل التي تحرف اتجاه انتباهنا. أما الجناس فهو ليس بديهياً. بالعكس : لقد أخفي بصورة جيدة، ومع ذلك فإن قوته الفكاهية تزداد نمواً. على أننا نجد، في مرات عديدة، الجناس الاشتقاقي الخالص : «المصائب المتزايدة المنتشرة ليس فقط في طريق المستشارين الرسميين، ولكن أيضاً في طريق مستشاري البلاط الحاليين، السريين، وكذلك في طريق أولئك الذين لا يشيرون ولا يطلبون استشارة من أحد».

تلك هي الأنماط الرئيسية للجناسات التي يستعملها (غوغول) في «المعطف». ويمكن أن نضيف إليها نسقاً آخر يهدف إلى إحداث أثر صوتي. لقد تحدثنا أعلاه عن شغف (غوغول) بكل الأسماء والنعوت التي لا معنى لها. إن هذا النوع من الكلمات «غير العقلية Trans rationnels»[15] يفتح آفاقاً واسعة لعلم دلالة صوتي متميز[16]. إن اسم Akaky Akakiévitch هو نتيجة اختيار صوتي جد محدد ؛ وإنه لأمر معقول أن تصاحب هذه

التسمية أحدوثة كاملة. ففي المسودات، يلاحظ (غوغول)، بصفة خاصة، : «بالطبع، كان يمكن تلافي التكرار الغزير لحرف K، لكن الظروف كانت على نحو جعل من المستحيل القيام بذلك». إن الدلالة الصوتية لهذا الاسم قد تم تهييئها بواسطة سلسلة من الأسماء الأخرى التي تتوفر على تعبيرية صوتية متميزة، والتي تم «البحث» عنها باهتمام بديهي. أما في المسودة. فإن المجموعة المختارة من الأسماء كانت تختلف بصورة طفيفة :

1 - Evvoul, Mokky, Evloguy

2 - Varassakyky, Doula, Trefily
(Varadat, Pharmouphy) (17)

3 - Pavsikahy, Phroumenty

وفي الصيغة النهائية :

1 - Moky, Sossy, Kozdozatt

2 - Trifily, Doula, Varassakhy
(Baradatt, Barouch)

3 - Pavsikahy, Vahtissy et Akaky

فإذا قارنا اللائحتين، للاحظنا أن الاختيار التلفظي قد روعي أكثر في اللائحة الثانية، التي تتوفر على نظامها الصوتي المتميز. إن الطبيعة الفكاهية لهذه الأسماء لا تنتج عن صفتها غير المألوفة (فغير المألوف لا يمكن أن يكون، في ذاته، فكاهياً) لكن عن الدوافع التي جعلت الكاتب يختار إسم (أكاكي) ويربطه فوق ذلك بلقب (أكاكييفيتش). فبفضل التشابه المقطعي الصارخ، تغدو تلك التسمية شديدة الشبه بـ «إسم مستعار» مشحون بدلالية صوتية. إن اختيار المرأة النفساء لأسماء تخضع دائماً للنظام نفسه، يقوي الانطباع الفكاهي. وتنتج عن ذلك ميمية تلفظية، وإيماءة صوتية. من هذه الناحية، هناك فقرة أخرى مهمة في «المعطف» تصف مظهر (أكاكي أكاكييفيتش) : «كان هناك إذن، في وزارة ما، موظف ؛ موظف غير نابه الذكر ؛ صغير القامة، أصهب قليلاً، أحول بعض الشيء أيضاً، جبهته خفيفة الصلع، وخداه مخددان بالتجاعيد وسحنته من تلك التي تسمى مبسورة». لقد وضعت هذه الكلمة الأخيرة بطريقة يتم معها الحصول على قوة تعبيرية خاصة ؛ ونحن ندركها كإيماءة فكاهية صائتة، مستقلة عن المعنى، قد هيأ لها، من جهة التقدم الايقاعي، ومن جهة أخرى اللواحق المقفاة[18]. ولهذا السبب، فإن تلك الكلمة تصدر صوتاً بصورة نافذة وغير واقعية، ودون ارتباط بالمعنى. إنه من المهم أن نلاحظ أن المسودات تسجل جملة أكثر بساطة: «في هذا القسم، إذن، كان يعمل موظف لا يكاد يبصر، ضئيل القامة، أصلع، به جدري خفيف، محمر، وأعمى بعض الشيء ـــ إذا شوهد لأول مرة». أما في الصيغة النهائية فإن هذه الجملة تغدو أكثر منها وصفاً واقعياً، نسخاً ميمياً وتلفظياً : **فالكلمات اختيرت ورتبت حسب مبدأ الدلالية الصوتية**. وليس حسب مبدأ تسمية الصفات المميزة. إن الرؤية الداخلية لم يقع بعد الالمام بها (**إنني أعتقد أنه لا يوجد ما هو أصعب من رسم شخصيات** (غوغول) : فالجملة تترك لدينا، بصفة خاصة، إنطباعاً بتعاقب صوتي، حيث تنتهي بكلمة مسلية («مبسورة») وليس لها على وجه التقريب معنى منطقي، لكنها قوية بتعبيريتها التلفظية. إن ملاحظة (د.أوبولنسكي Obolensky) تغدو، هنا، مناسبة : «كان (غوغول) يضع أحياناً

كلمة صائتة فقط للحصول على تناغم ما». أما الجملة بكاملها فتعطينا انطباعاً بكيان مغلق، بنظام من الايماءات الصوتية يحدد اختيار الكلمات. وهذا هو الأصل في أن هذه الكلمات لا تكاد تدرك كوحدات منطقية، أو كتسميات لمفاهيم ؛ لقد تم تفكيكها ثم أعيد تركيبها حسب مبدإ الخطاب الصوتي Discours phonique. وذلك أحد الآثار البارزة للغة (غوغول) : فبعض جمله تخلق بروزاً صوتياً نظراً لأن التلفظ والسماع يرتقيان إلى المقام الأول. إن الكاتب يقدم كلمة جد مألوفة بطريقة تجعل الدلالة المنطقية أو الملموسة تمحي ؛ وعلى العكس، فإن الدلالة الصوتية يتم فرزها ويأخذ النعت المجرد هيأة لقب (أوكنية) : «كان قد اصطدم فجأة بموظف أفرغ — بعد أن وضع طبريه إلى جانبه — قمم طابة ثمين على قبضته المتقشرة» أو «إنه من الممكن إخفاء عروات العنق تحت مخالب من فضة، كما هو الزي الشائع حالياً». إن الحالة الأخيرة هي اشتراك تلفظي بديهي (تكرار : l.p.k-p.l.k)[19].

إن (غوغول) لا يستعمل خطاباً محايداً ؛ بمعنى : مجرد مفاهيم سيكلوجية أو ملموسة، موزعة بصورة منطقية، في نسب مضبوطة. **إن الخطاب الصوتي، الذي يعتمد المبادىء التلفظية والميمية، يتناوب هو والنبر الممتد الذي يدعم الفقرات الكلامية، وقد بنيت أعمال (غوغول)، في الغالب، انطلاقاً من هذا التناوب.** ونحن نجد مثلاً مدهشاً في «المعطف» : فترة خطابية ومؤثرة : «في الساعات التي تنطفىء اثناءها سماء بترسبورغ الرمادية، وحيث جمهرة الموظفين — الذين تعشى كل منهم حسب امكانياته وذوقه — تستريح من نصب، وحيث الناس كلهم، بعدما قاموا بصر الأقلام في الوزارة، وبعدما أسرعوا وعملوا من أجل الآخرين أو لصالح أنفسهم، وقاموا بإنجاز المهمة التي يفرضها على نفسه، وعن طيب خاطر وبعيداً عما هو ضروري، الرجل القلق إلخ». إن هذه الفترة الهائلة التي تقود النبر، عند نهايتها، الى نقطة توتر قصوى، تختتم في انفراج ذي بساطة غير متوقعة : «إن (أكاكي أكاكييفيتش) لم يكن يبحث عن ألهية»[20]. هكذا نشعر بعدم توافق فكاهي فيما بين توتر النبر التركيبي، الذي بدأ بصورة خفية ومعقولة، وبين قوامه الدلالي. إن هذا الانطباع يتقوى بواسطة اختيار الكلمات الذي يبدو وكأنه يناقض البناء التركيبي لتلك الفترة : «وجوه... آنسة راقصة... يشرب الشاي في جرعات صغيرة، مع قطع بسكوت رخيصة» ؛ كما يتقوى بواسطة أحدوثة عن نصب (فالكونيه Falconnet) ادخلت بصورة عابرة. إن هذا التناقض أو عدم التوافق يؤثر على الكلمات نفسها فتغدو غريبة، ومزعجة ؛ إنها ترن بطريقة غير متوقعة، وتضرب السمع كما لو كانت مفككة أو ابتدعت لأول مرة من طرف (غوغول). ونجد في «المعطف» أيضاً فترة أخرى خطابية وعاطفية وميلودراماتيكية ؛ إنها تندمج بشكل مباغت في أسلوب الجناسات العام. إن الأمر يتعلق بذلك المقطع «الانساني» الذي أولاه النقد الروسي اهتماماً بالغاً، فاعتبره جوهر القصة القصيرة برمتها، بدلاً من أن يحتفظ له بدور نسق فني ثانوي : «دعوني ! لماذا تقومون بتعذيبي ؟» لقد كان هناك شيء غريب في هذه الكلمات، وفي الصوت الذي كان يتلفظها. إننا ندرك نغمة مثيرة للرثاء لا يمكن لرجل شاب... وبعد مدة طويلة أيضاً، وفي خضم أكثر الأفكار غبطة، كان يرى فجأة الموظف الصغير ذي الجبين الأصلع... لكن، من خلال كلماته، كان يدرك كلمات أخرى، فكان يخفي إذ ذاك وجهه بين يديه». إن هذا المقطع لم يكن موجوداً في المسودات، فهو متأخر، وينتمي، بدون جدال،

إلى التعديل الثاني، الذي يعمل على تناوب أسلوب الخطاطات الأولى ذي الحكائية المحضة، وعناصر خطابية مؤثرة[21].

إن (غوغول) لا يترك لشخصيات «المعطف» أن تتكلم إلا قليلًا. فإذا تكلمت كان خطابها مشكّلًا بطريقة خاصة، ثابتة لدى الكاتب ــ على نحو أن ردودها تكون مقولبة دائماً، وأن هذا الخطاب، رغم الفروق الفردية، لا يعطي الانطباع بلغة مستأنسة، مثلما هو الحال لدى (أوستروفسكي) (فليس من دونما سبب كون (غوغول) كان يقرأ بطريقة مختلفة عنه). إن كلمات (أكاكي أكاكيفيتش) تدخل ضمن النظام العام للخطاب الصوتي، والتلفظ الميمي لدى (غوغول)، كما أنها تصاغ دائماً مصطحبة بتعاليق : «إنه من الواجب القول بأن (أكاكي أكاكييفيتش) يقوم بالشرح معظم الوقت، مستعملًا حروف الجر، أو جملًا تكميلية. أو أدوات لا معنى لها». أما لغة (بيتروفيتش) فهي، على عكس تلفظ (أكاكي أكاكييفيتش) المتقطع، لغة مركزة، متماسكة وصلبة، وتباشر تأثيرها عن طريق التضاد ؛ إننا لا نجد، هنا، تلاوين اللغة المستأنسة، فالنبر اليومي لا يناسبه، مع أن كلماته تكون «منتقاة» واتفاقية، مثلها في ذلك مثل كلمات (أكاكي أكاكييفيتش). وكما يحدث دائماً لدى (غوغول) (مثلًا في : «زنجة العهد الماضي»[22] و «خصومة الايفانين»[23] و «الأرواح الميتة» وفي القطع المسرحية)، فإن تلك الجمل تكون موجودة باستقلال عن الزمن، وباستقلال عن اللحظة، قارة ونهائية : إنها لغة دمى marionettes **أما الكلمات الخاصة بـ (غوغول)، وبحكيه، فتكون منتقاة. إن هذا الحكي يكون، في «المعطف»، شبيهاً بثرثرة مهملة وساذجة، فتظهر التفاصيل «الزائدة» كما لو كانت غير مقصودة** : «عن يمينه يقف العراب، (إيفان إيفانوفيتش جيروشكين)، وهو رجل رائع، رئيس مكتب في مجلس الشيوخ، والاشبينة (إرينا سيميونوفنا بييلوبريوشكوفا)، وهي زوجة ضابط شرطة، وهبت خصالًا نادرة». أو يكتسي الحكي صفة هذر معتاد : «إنه من الممكن، بداهة، ألا نتوقف أكثر عند شخصية هذا الخياط. لكن، بما أنه يسمح، في القصص، بتحديد أوصاف كل شخصية، فإنه لا مفر لنا من ذلك : يجب أن نقدم لكم هذا (البتروفيتش)». وبعد إعلان ذلك، يقوم (غوغول) بوصف (بتروفيتش) عن طريق الإشارة إلى كونه يشرب خمراً كل عيد، وبدون استثناء. ها هنا يمكن جوهر النسق الفكاهي. نفس الشيء يحدث بالنسبة لزوجته : «وبما أننا نتحدث عن المرأة، فيجب أيضاً وصفها في بضع كلمات . وللأسف فإننا لا نعرف شيئاً كثيراً، عنها، عدا أن (بتروفيتش) كانت لديه امرأة تضع على رأسها قلنسوة بدلًا من خمار ؛ لكن يبدو أنها لم تكن قادرة على المباهاة بأنها جميلة. على أية حال، إن جنود الحراسة وحدهم كانوا، حينما يلتقونها في الشارع، يصبون نظرة على قلنسوتها، رافعين شواربهم وهم يصدرون دمدمة دالة». إن أسلوب الحكي هذا يندرج بطريقة جد قاطعة في جملة مثل : «للأسف الكبير، فإننا لا يمكن أن نحدد أين يسكن الموظف الذي استدعاه : إن الذاكرة قد بدأت تخذلنا بقوة. كما أن شوارع (بترسبورغ) ومنازلها قد اختلطت في الذهن إلى درجة أن غدا من المستحيل التوصل إلى إرشادات دقيقة». فإذا أضفنا إلى هذه الجملة عبارات « إلى حد ما»، «للأسف نعرف عنه الشيء القليل»، «لا نعرف شيئاً»، «لا أتذكر» إلخ، فإنه ستكون لدينا صورة عن نسق السرد المباشر، وهو النسق الذي يعطي للقصة القصيرة كلها ظاهر قصة حقيقية، قصة على طريقة الحدث العادي، لكن حيث لا يكون الراوي على علم بكل التفاصيل. إنه ينحرف

بشكل مقصود عن الحكاية الرئيسية ليقوم بتضمين حكايات (استطرادية : «يقال بأن...»، هذا ما نلاحظه في طلب رئيس الشرطة بإحدى المقاطعات («لا أتذكر في أية مدينة»)، وأيضاً في أسلاف (باشماتشكين)، وفي ذيل فرس نصب (فالكونيه)، وفي المستشار الرسمي المعين عاملاً، والذي احتفظ لنفسه بـ «حجرة إقامة» إلخ. إنه من المعروف أن فكرة القصة القصيرة هذه، قد تولدت لدى (غوغول) من «حكاية مستشارية» عن موظف تعس فقد البندقية التي اقتصد لاقتنائها مدة طويلة من الزمن. ويخبرنا (ب.ف. أتيلكوف) بأن «الفكرة الأولى لقصته القصيرة البديعة، «المعطف»، كانت في الأصل حكاية»، وكانت تحمل عنوان «حكاية موظف يسرق معطفاً». وكان الحكي في المسودات يميل إلى قولبة أكبر، وإلى ثرثرة مهملة وعادية : «في الحقيقة، إنني لم أعد أتذكر اسمه»، «لقد كان، في العمق، بهيمة شجاعة» إلخ. لقد خفف (غوغول) بلطف من هذا النوع من النسق في الصياغة النهائية، حيث أدخل جناسات وأحدوثات، ولكن حيث أدخل أيضاً عنصر الخطابية، معقداً بذلك الصياغة التأليفية الأولى. **لقد نتج عن ذلك أثر مستهجن grotesque[24] تتناوب فيه تكشيرة الضحك وتكشيرة المعاناة ؛ وتكتسي كلتاهما هيأة تمثيل حيث تتعاقب، بشكل اتفاقي، الايماءات والنبرات.**

(3)

إننا سنقوم الآن بفحص هذا التناوب، بهدف الإحاطة بنمط تمازج أنساق متميزة. إن هذه التمازجات، وهذا التنسيق يترتبان عن السرد المباشر الذي حددت خصائصه فيما قبل. **لقد رأينا أن هذا السرد يتميز بأنه إيمائي وخطابي وغير حدثي non événementiel** : فليس الراوي هو الذي يتراءى من خلال نص «المعطف»، وإنما (غوغول) الذي يقوم بالأداء، إن لم يكن الممثل. **فما هي** حبكة Trame هذا الدور، وما خطاطته ؟

تبدأ القصة القصيرة بصراع، بانقطاع، وبتبدل مفاجيء في النغمة. فالمقدمة السريعة («في الوزارة») تتوقف بغتة، ليحل محل النبر الملحمي للراوي، ذلك النبر الذي كنا بانتظاره، نغمة تهكمية، ذات إزعاج مفرط. إن التركيب الأول يستبدل باستطرادات من أي نوع كان، حيث يتولد أثر ارتجال. فقبل أن يقال لنا شيء، يتم الإسراع بسرد أحدوثة، بإهمال تام (لا أعرف بعد في أية مدينة»، «أية رواية») وبعد ذلك تعود النغمة التي لخصت في البداية : «كان هناك إذن، في وزارة ما، موظف». ومع ذلك، فهذه العودة الجديدة إلى السرد الملحمي سرعان ما تستبدل بالجملة التي تحدثنا عنها فيما قبل، تلك الجملة التي اختيرت بعناية بغية إحداث أثر سمعي، إلى درجة أنه لا يبقى شيء من السرد اللاشخصي والبارد. يتقمص (غوغول) دوره، وبعد إنهاء تلك السلسلة من الكلمات المدهشة والمزاجية بمصطلح ذي جرسية فخمة ولا معنى لها («ميسورة») يختتم بالتكشيرة التالية : «ما العمل ؟ فالخطأ هو خطأ الطقس البترمبورغي !». إن النغمة الشخصية، وكل أنساق السرد الغوغولي تدخل بصفة نهائية إلى القصة القصيرة، حيث تكتسي صفة تظارف مستهجن أو صفة تكشيرة، تمهد الطريق للجناس المتعلق بالاسم العائلي وبالأحدوثة عن ميلاد وتعميد (أكاكي أكاكييفيتش). إن الجمل اللاشخصية التي تختم هذه الأحدوثة («ذلك كان هو أصل هذا الاسم»، «هكذا، إذن، كيف حدثت الأشياء») تعطي الانطباع بتلاعب بالشكل الحكائي:

فليس من دونما سبب أنه يُوجد هناك جناس خفيف يكسب هذه الجمل هيأة تكرارات رعناء. يتلو ذلك تزايد في المزحات، إلى أن نصل جملة : «لكنه لم يكن يجيب بأية كلمة» حيث يتم قطع السرد الفكاهي بغتة بواسطة استطراد عاطفي وميلودراماتيكي يميز أنساف الأسلوب العاطفي. إن هذا النسق يرفع أحدوثة «المعطف» البسيطة إلى مستوى النوع المستهجن. إن محتوى هذا المقطع العاطفي، ذي البدائية المقصودة (في هذه الصفة يشبه المستهجن الميلودرام) يتم التعبير عنه بمساعدة نبر ذي توتر متنامي وخاصية مهيبة ومؤثرة («واوات» المدخل، والنظام المتميز للكلمات) :«وكان هناك شيء ما مستغرب... وبعد مضي مدة طويلة أيضا... كان يرى فجأة... لكن خلال تلك الكلمات... ومرات عديدة فيما بعد، لاحظ بوعب...». إن هذا النسق يذكرنا بالنسق المسرحي، حيث يتخلى الممثل عن دوره لكي يتوجه مباشرة إلى المتفرجين (راجع في «المفتش» : «مم تسخرون ؟ إنكم تسخرون من أنفسكم» أو العبارة الذائعة الصيت : «أيها السادة، إن العيش في هذا العالم ممل !»، في «خصومة الايفانين»). لقد تعودنا أن نفهم هذا المقطع حرفياً : حيث يعتبر النسق الفني الذي يحول القصة القصيرة الفكاهية إلى مهزلة Farce مستهجنة، ويمهد الخاتمة «الفنتازية» ــ تدخلاً صادقاً وأصيلاً من طرف الكاتب . فإذا كان هذا الوهم «ظفراً للفن»، حسب تعبير (كرامزين)[25]. وكانت سذاجة المتفرج مؤثرة، فإن مثل تلك السذاجة لا ينبغي أن تكون انتصاراً للعلم، الذي تؤكد عجزه. إن هذا التأويل يحطم بنية «المعطف» برمتها، كما يحطم تصميمها الفني. وما دمنا قد تبنينا المبدأ الأساسي ــ **ألا وهو أن أية جملة في الأثر الأدبي لا يمكن أن تكون في ذاتها «تعبيراً» مباشراً عن العواطف الشخصية للكاتب، بل هي دائماً بناء وتمثيل** ــ فإنه ليس بإمكاننا، ولا ينبغي علينا، أن نرى في مقطع مشابه شيئا آخر غير استعمال لنسق فني معين. إن الإجراء السائد الذي يتلخص في المطابقة بين حكم متميز، مستخلص من العمل الأدبي، وعاطفة يفترض أنها عاطفة الكاتب ــ يؤدي بالعلم إلى الوقوع في مأزق. فالفنان، هذا الرجل الحساس الذي جرب ذاك المزاج أو غيره، لا يمكن ولا ينبغي أن يعاد خلقه إنطلاقاً من ابداعه. **إن العمل الأدبي هو شيء Objet مُنتَج، قد أعطي له شكل، ابتُدع له، وهذا الشكل ليس فقط شكل فني، بل مصطنع artificiel، في أفضل معاني هذه الكلمة ؛ ولذا فهو ليس ــ ولا يمكن أن يكون ــ انعكاساً للتجربة السيكلوجية**. إن الصفة الفنية والمصطنعة لنسق (غوغول) المذكور في مقطع «المعطف» تنكشف، بالدرجة الأولى، بواسطة وتيرة cadence هذه الجملة الميلودراماتيكية التي تظهر في شكل عبارة ساذجة وعاطفية، استعملها الكاتب للتشديد على المستهجن : «وأخفى، إذ ذاك، وجهه بين يديه، الشاب التعس ! وفي مرات عديدة، فيما بعد، لاحظ برعب، خلال وجوده، كم قاس هو الانسان، وأية بهيمية مؤذية واقعية تتخفى وراء لباقة التربية، ذلك الرجل نفسه، للأسف، الذي يظهر أمام الأنظار نبيلاً وشريفاً...».

لقد استعملت الفترة الميلودراماتيكية لتخلق تضاداً مع السرد الفكاهي. فبقدر ما تكون الجناسات مرنة، بقدر ما يجب أن يكون النسق الذي يكسر التمثيل الفكاهي مؤثراً ومقولباً في اتجاه نزعة عاطفية ساذجة. إن التأمل الجاد ما كان له أن يخلق تضاداً أو يكسو التركيب بكامله صفة مستهجنة. لذلك لن يكون من المدهش أن يعود (غوغول)، منذ انتهاء هذه المرحلة، إلى الأسلوب السابق، الذي يكون شخصياً بصورة مقصودة تارة، وتارة هزلاً

وثرثاراً عن إهمال، مخترقاً إياه بجناسات من مثل : «إذ ذاك فقط لاحظ أنه لم يكن في وسط الصفحة، بل كان على الأصح في وسط الشارع». وبعد أن يحكي كيف يأكل (أكاكي أكاكييفيتش)، وكيف يتوقف عن الأكل، حينما يشعر بأن معدته قد امتلأت، يستعيد (غوغول) خطابيته، لكن في نغمة مختلفة : «في الساعات ذاتها، حيث...». فللحصول على نفس الأثر المستهجن، يتم هنا إدخال نبر أصم، «لغزي»، يتضخم ببطء خلال فترة شاسعة لينحل في بساطة غير متوقعة : فالتوازن الذي ننتظره، بفضل نمط تركيب الفترة، فيما بين القوة الدلالية للتصعيد الطويل («عندما... عندما... عندما..») وبين الإيقاع، لا يتحقق، مثلما يؤكد ذلك اختيار الكلمات والتعابير ذاته. إن عدم التوافق فيما بين النبر المهيب والجاد، وبين المحتوى الدلالي، يستعمل مرة أخرى كنسق مستهجن. ويستبدل هذا «الإدعاء» الجديد للممثل، منطقياً، بجناس جديد حول النصحاء. إن الفصل الأول من «المعطف» ينتهي بالكلمات التالية : «هكذا تمر الحياة الهادئة لهذا الرجل الذي...». وهذا المخطط، الذي لخص في القسم الأول، والذي يقيم تقاطعاً فيما بين الحكي الأحدوثي المحض، والخطابة الميلودراماتيكية، يحدد مجموع تركيب «المعطف» كتركيب مستهجن ؛ **فأسلوب النوع المستهجن يقتضي بادىء ذي بدء أن تكون الوضعية الموصوفة أو الحدث الموصوف منغلقين في عالم مصطنع، آيل إلى أبعاد قزمية (مثلما هو الحال في «زيجة العهد الماضي» و «خصومة الإيفانين»)، ومعزول بشكل مطلق عن الواقع الشاسع، وعن غنى حياة باطنية حقيقية ؛ كما يقتضي، بعد ذلك، الابتعاد عن أي هدف تعليمي أو هجائي والتصرف بشكل يجعل من الممكن التلاعب بالواقع، وتفكيكه، ونقل عناصره بكل حرية، من أجل هدف وحيد هو جعل العلائق والروابط المعتادة (سيكلوجية أو منطقية) تتكشف في هذا العالم المعاد تركيبه كعلائق وروابط غير واقعية، مع جعل جميع التفاصيل قادرة على أن تكتسي أبعاداً عملاقة.** فلدى مراعاة مثل هذا الأسلوب يكتسب وميض عاطفة حقيقية، متناه في الصغر، لوناً خلاباً، إن (غوغول) يستحسن، في أحدوثته عن الموظف، هذا المركب المغلق من الأفكار والعواطف والرغبات، والمختصر إلى حد كبير : ففي هذا الإطار الضيق، يمكن للفنان أن يبالغ في التفاصيل ويحطم النسب المعتادة للعالم. لقد وضعت خطاطة «المعطف» اعتماداً على هذا المبدأ، وهكذا فالأمر لا يتعلق لا بـ «لاشيئية» nullité (أكاكي أكاكييفيتش). ولا بالعظة المبشرة بـ «الخلق الإنساني» تجاه أخ سيء الحظ، بل الأمر متعلق بإمكانية قيام (غوغول) بتوحيد مالا يتوحد، والمبالغة في مالا دلالة له، واختصار الأهم ــ بعد أن قام، مسبقاً، بعزل عالم القصة القصيرة عن الواقع الشاسع. بعبارة أخرى، لقد غدا بإمكانه التلاعب بكل قواعد وقوانين الحياة الباطنية الواقعية ــ وذلك ما فعله . فالعالم الباطني لـ (أكاكي أكاكييفيتش) ليس صفراً nul (مثلما تمكن من اقناعنا بذلك مؤرخو أدبنا السذج والحساسين، الذين تؤمهم «بييلينسكي biélinski»[26] ولكنه عالم نوعي ومعزول بصورة مطلقة : «في شغل النسخة هذه، يتراءى له عالم جذاب ومتعدد. وعدا ذلك، فلا شيء، فيما يظهر، موجود بالنسبة له». عالم له قوانينه وأبعاده : فحسب قانونه يغدو اقتناء معطف جديد حدثاً جباراً، وهكذا يعطينا (غوغول) صياغة مستهجنة : «يغذي نفسه روحياً، بينما تحتل أفكاره، باستمرار، صورة المعطف» وكذلك : «يمكن أن يقال... إن رفيقة لطيفة قد وافقت على أن تقطع، بجانبه، سبيل الحياة : وهذه الرفيقة لم تكن غير المعطف ــ المبطن بشكل

جيد، والذي يتوفر على بطانة سميكة». إن التفاصيل الضئيلة تغدو ذات دور أساسي : مثلاً، ظفر (بتروفيتش) : «سميك وصلب مثل قوقعة سلحفاة»، أو حافظة تبغه : «المزينة بصورة جنرال غير معروف : لقد ثقب موضع الوجه بواسطة أصبع، فأعيد سده بعد ذلك بمربع ورق»[27].

لقد تم تطوير هذا الغلو المستهجن، مثلا في السابق، بمراعاة حكي فكاهي، تعترضه جناسات، وكلمات وتعابير طريفة، وأحدوثات إلخ : ليس بالإمكان شراء السمّور نظراً لأنه، بالفعل، باهظ الثمن ؛ لكن من الممكن استبداله بقط، من أجمل القطط الموجودة في المتجر، قط يمكن أن يُظَنّ عن بعد سَمُّوراً» أو «أية وظيفة يشغل هذا الشخص، وما هي مهامه ؟ إننا، لغاية الآن، لا ندري شيئاً. لكن نستطيع القول بأن هذا الشخص لم يكن قد صار مهماً إلا منذ وقت وجيز» أو «يحكى بأن مستشاراً رسمياً، بمجرد ما اسندت إليه رئاسة مستشارية، لم يعجله شيء قدر الانغلاق في حجرة صغيرة سماها «حجرة المجلس» وضع على بابها بوابين، مزينين، بشرائط وأعناق سترات حمراء، يفتحانها على مصراعيها للأشخاص القادمين، مع أن «حجرة المجلس» تلك قد كانت أصغر من أن يعثر فيها على مكان لطاولة كتابة». في هذا الوقت نفسه، «يأخذ» الكاتب الكلمة، أحياناً، في نغمة مهملة تبناها منذ البداية، ويظهر أنها تنطوي على تظرف : «إنه من الممكن ألّا يكون قد فكر في شيء مشابه : فمن المستحيل التسرب إلى نفس إنسان (إن الأمر هنا هو نوع من الجناس، إذا ما أخذنا في الاعتبار التأويل العام لصورة أكاكي أكاكييفيتش) ومعرفة ما يجري فيها بالضبط» (التلاعب بالأحدوثة كما لو كان الأمر متعلقاً بالواقع). إن موت (أكاكي أكاكييفيتش) يحكي بأسلوب تعادل هجانته أسلوب حكاية ميلاده، إذ تتناوب التفاصيل المأساوية والفكاهية، وتحدث المفاجأة انقطاعها : «وفي النهاية يسلم التعس (أكاكي أكاكييفيتش) روحه»[28] حيث تنتقل مباشرة إلى أنواع مخالفة من التفاصيل : كتعداد ميراثه : «علبة من ريش الإوز، دفتر من ورق ذي ديباجة رسمية، ثلاثة أزواج جوارب، زران أو ثلاثة أزرار سراويل، والمعطف القديم الذي يعرفه القارىء جيداً» الذي ينتهي بخلاصة في الأسلوب المعتاد : «من يرث كل هذا ؟ الله أعلم. إنني أعترف أن كاتب القصة لم يهتم بذلك». ويتلو هذا كله، خطابةٌ ميلودراماتيكية، كان بإمكاننا توقعها بعد وصف مشهد بذلك الحزن، يذكرنا بالفقرة «الانسانية» : «وبقيت (بترسبورغ) دون (أكاكي أكاكييفيتش)، كما لو أنه لم يوجد أبداً من قبل. لقد غاب هذا الكائن الذي لم يحمه أحد، ولم يستظرفه أحد، ولم يهتم به أحد ـــ حتى عالم لم يكن ليضيع فرصة يفحص فيها بالمجهر أصغر ذبابة» إلخ.

إن خاتمة «المعطف» هي تمجيد مثير للمستهجن، يشبه، تقريباً، المشهد الصامت في «المفتش»[29]. لقد أصيب العلماء السذج، الذين اعتقدوا أن الفقرة «الانسانية» هي ملح القصة القصيرة كلها، بحيرة أمام التداخل غير المنتظر لمفهوم «الرومانتيكية» في «الواقعية». ويقترح (غوغول) عليهم بنفسه : «لكن من كان يظن أن قصة (أكاكي أكاكييفيتش) ما كان لها أن تنتهي عند هذا الحد، وأنه كان مقدراً له، بعد موته، أن يعيش، لمدة بضعة أيام، حياة صاخبة، كما لو كان ذلك تعويضاً عن حياته التي مضت دون أن يشعر بها أحد ؟ ومع ذلك فهذا ما حصل، فاكتست قصتنا المتواضعة، فجأة، هيأة عجيبة». وبالفعل، فالخلاصة ليست أكثر فنتازية ولا أكثر «رومانتيكية» من القصة القصيرة كلها.

بالعكس، ففي تلك كان هناك مستهجن فانتازي يعرض علينا كتلاعب بالواقع ؛ أما في هذه، فإن القصة القصيرة تدخل عالم صور ووقائع عادية جداً، لكن مجموع ذلك يواصل تلاعبه بالفانتازي. إنه «إدعاء» جديد، ونسق مستهجن مقلوب : «إن الشبح، بما أنه التفت، كان قد طلب منه أخيراً : «وماذا تريد ؟» وأظهر قبضة من حجم خارق، حتى بالنسبة للأحياء. وأجاب الموظف : «لا أريد شيئاً» ثم دار للتو نصف دورة. وكان الشبح، هذه المرة، من قامة أشد طولاً، وعلى وجهه شاربان هائلان. ثم غاب في الظلمات الليلية، متجهاً، فيما يبدو، صوب جسر (أوبوكوف Oboukhov)».

إن الأحدوثة التي تم تطويرها في النهاية، تبعدنا عن «القصة التعسة» وعن فصولها الميلودراماتيكية. إنها عودة إلى الحكي الفكاهي المحض الذي وجدناه في البداية، وإلى مجمل أنساقه. ومع ظهور الشبح ذي الشاربين، يختفي المستهجن في الظل أو ينحل في الضحك، مثلما اختفى (خليستاكوف Khlestakov) في «المفتش»[30] وأعاد المشهد الصامت المتفرج إلى بداية المسرحية .

1918

هوامش :

*) «المعطف» ــ راجع : «الأعمال الكاملة لغوغول».Bib. de la Pléiade (N.R.F) 1967، ص: 635.
1) «الأنف» ــ نفس المصدر السابق : ص 597.
2) «الزواج» ــ Hyménée ــ نفس المصدر السابق. ص: 827 ــ 888.
3) «المفتش» ــ نفس المصدر، ص 943.
4) «الأرواح الميتة» ــ نفس المصدر، ص 1123.
5) الشخصية الرئيسية في «الأرواح الميتة». أنظر : الهامش السابق.
6) هكذا يسمي الكاتب المزج غير المعتاد والمقصود للأصوات.
7) إننا نحتفظ بالمصطلح المستعمل من طرف الكاتب.
8) راجع هامش (5).
9) راجع هامش (2) و iaichmitsa من الكلمة الروسية jaichnica عجة بيض.
10) راجع هامش (*). و Neuvazhaj كلمة روسية معناها : لايحترم. أما Koryto فتعني معلف. Belobrjushkova : ذو كرش بيضاء. Bashmak : حذاء.
11) في اللغة الروسية : poshlostej i vzdorov و podatej i zborov.
12) في اللغة الروسية : gorkix i sol jonyx و gornyx i solijanyx.
13) في اللاتينية في الأصل.
14) راجع : N. Gogol: recits de peters bourg trad. par: B.de schloezer, J.B. Janin, Paris 1946, p 57-107.
15) مصطلح صيغ للتعبير عن شعر قائم على تركيبات صوتية لا معنى لها. ينسب إلى ڤيليمير خليبنيكوف)، أحد كبار الشعراء الروس في القرن XIX وبداية القرن العشرين. راجع بصدده : : R. Jakobson Questions de poétique, Seuil, Paris, 1973 p.11-24
16) راجع : Poul'Poutik و Mon'mounja في «la Carette».
17) الاسمان اللذان اختارتهما المرأة النفساء.

18) في الروسية : Podslepovat - Ryzhevat - Rjabovat، بمعنى : أصهب وأحول.

19) في الروسية : Lapki pod aplike.

20) إن هذا البناء الموقع لم يحتفظ به في الترجمة الفرنسية لـ «المعطف» حيث تقابل الجملة في اللغة الروسية أربع جمل في اللغة الفرنسية. كما أن نظام الكلمات هو أيضاً تعبير بصورة طفيفة.

21) يشرح (ف. روزانوف V. Rozanov) هذه الفقرة باعتبارها تعبيرا عنه «معاناة الفنان أمام مبدأ إبداعه، بكاؤه على اللوحة المدهشة التي لايعرف أن يرسمها بطريقة أخرى. ونظراً لأنه رسمها فهو يشده لها، يحقد عليها ويحتقرها». (مقال : «كيف تم خلق شخصية أكاكي أكاكييفيتش» من كتاب «قصة المحقق الأعظم»، بترسبورغ، 1906 ص 278 — 279. ويضيف : «وهاهو، بعد أن أوقف سيل المزحات، وبعد أن ضرب اليد التي لا يمكن أن تتوقف عن كتابتها، يردف ملاحظة هامشية زيدت مؤخراً : «غير أن أكاكي أكاكييفيتش لم يكن قد قال لهم كلمة...». إننا نترك جانباً مشكلة المعنى الفلسفي والسيكلوجي لهذه الفقرة، فنعتبرها هنا فقط كنسق فني وننقدها من وجهة نظر التركيب كإدماج للأسلوب الخطابي في النظام السردي الفكاهي.

22) «زبحة العهد الماضي»، من مجموعة «القصص القصيرة الأوكرانية». راجع : «الأعمال الكاملة لغوغول» ص 259. Bib. la pléiade (N.R.F) 1967. (23 «خصومة الايفانين» : من مجموعة «القصص القصيرة الأوكرانية» — راجع المصدر السابق ص 325.

24) استعملنا كلمة مستهجن ترجمة لـ grotesque للدلالة، في نفس الوقت، على معنى الغرابة وعلى معنى ازدواجية أسلوب (غوغول). (حسب تحليل إيخانباوم). ومعلوم أن كلمة (هجين) في العربية تدل على معنى اختلاط الدم أو النسب، لكن استعمالنا لها هنا لا يحيل على أية دلالة أخلاقية أو معيارية.

25) كرامزين Karamzine، نيكولاي ميخايلوفيتش (1766 — 1826) كاتب روسي، مبتكر الأسلوب «العاطفي» في «ليزا المسكينة» (la pauvre liza).

26) بيلينسكي فاساريون (1811 — 1848) ناقد أدبي، وفيلسوف روسي.

27) إن الناس السذج سيقولون لنا : إنها «الواقعية»، إنه «الوصف» إلخ. وإنه من غير المجدي مناقشتهم. لكن فليفكروا في أن الحديث عن الظفر وحافظة التبغ يطول، بينما لا يقال لنا عن (بتروفيتش) ذاته سوى أنه كان من عادته أن يشرب خمراً كل يوم عيد، ولا عن زوجته : سوى أنه كانت لديه زوجة وكانت تضع على رأسها قلنسوة. إنه نسق بديهي من أنساق التركيب المستهجن : التشديد على التفاصيل التافهة، وإهمال تلك التي يفترض أنها تستحق اهتماماً أكبر.

28) حتى هذا التعبير العادي يرن، في السياق العام، بطريقة غير عادية وغريبة، ويغدو أشبه بجناس : وتلك ظاهرة ثابتة في لغة (غوغول).

29) «المشهد الصامت» — راجع نهاية الفصل الخامس من «المفتش» Bib. la pléiade (N.R.F) 1967 — ص 1040 — 1941.

30) ايفان ألكسندروفيتش خليستاكوف — شخصية الموظف الذي يأتي من بترسبورغ — راجع : «المفتش»، المصدر السابق — ص. 943.

ثبت بالمصطلحات

حبك	affabulation
عامل (فاعل)	agent
أحدوثة	anecdote
كلمات مأثورة	aphorismes

artifice	زخـرف
artificiel	مصطنع
associations	تشاركات
attributs	محمولات (صفات)
cadence	وتيرة
calembours	جناسات (لفظية أو معنوية)
canon	أصل (قاعدة)
cas (le)	حالة إعرابية
chansons de gestes	أغاني المآثر (أو المفاخر)
coloré	مزيـن
composition	تركيب
construction	بناء
construction en paliers	بناء ذو مراقي (متدرج)
construction en boucle	بناء حلقي
déclamation (declamatoire)	خطابة (خطابي)
dénouement	حل (انفراج)
dénudation	تعريـة
déplacement	تنقل (انتقال)
derivé	مشتـق
discours phonique	خطاب صوتي
Emprunts	اقتباسات
Emcadrement	تأطيـر
Enfilage	تنضيـد
Epilogue	خاتمـة
Evenementiel	حدثـي
Fable	متن حكائي
Fausse impossibilité	استحالة زائفة
Flexion	حركة إعرابية
Fonctionnement	وَظَافـة
Formation	تشكُّـل
Grotesque	مستهجن
hétéronome	تابع (تابعة)
jeu de mots	تشارك لفظي
livresque	كتابي
mimique	ميميـة
motif	حافـز

تحفيز	motivation
حكـــي	Narration
مرفوع مفرد	nominatif singulier
قصة قصيرة مؤطّرة	Nouvelle-cadre
تقابـل	Opposition
توازي	Parallelisme
معارضة	Pastiche
شطاري (شطارية)	Picaresque
إنشائية	Poétique
متعدد المقاطع الصوتية	Polysyllabique
نسـق	Procédé
شكل أصلي (أو بدئي)	Proto-forme
سرد مباشر	Recit narratif
سرد تمثيلي (أو تشخيصي)	Recit représentatif
تعرف	Reconnaissance
إحـلالات	Remplacements
تمثلات	Représentations
دلالية صوتية	Sémantique phonique
إغراب (أو إفراد)	Singularisation
مقولب	Stéréotypé
مبنى (بناء) حكائي	Sujet
تراكب	Superposition
تَخلَف	Supplanter
حبكـة	Trame
صيغة (رواية) أخرى.	Variante

ملحق توضيحي

الحافز (le motif)

أصغر وحدة حكائية، وتتميز ببساطتها وانغلاقها. وفي رأي (فيسيلوفسكي) فإن الحبك هو «موزاييك منسق من الحوافز». إن «خروج ودخول شخص» يمكن أن يعتبر حافزاً حكائياً، لكن «التخطيط لجريمة وتنفيذها» هو حافز يتوفر على تعقيد أكبر. وقد صنف (توماشفسكي) الحوافز، حسب وظيفتها، إلى : قار، وحركي، ومرتبط، وحر.

التحفيز (La motivation)

ويتعلق الأمر بنسق الربط بين الحوافز. إن اجتماع ثلاث شخصيات في حافز حكائي ما قد يكون بسبب القرابة. وفي هذا الصدد يمكننا أن نعتبر القرابة نسق تحفيز. في بعض الأحيان يكون التحفيز رحلة، مثلما في «الرواية الشطارية»، حيث يكون تعدد وتنوع التجارب التي يتعرض لها البطل أوسع بكثير من أن يسعها مكان.

المتن الحكائي (Fable)

هو الحكاية كما يفترض أنها قد حدثت في الواقع، أي بمراعاة منطقي التتابع والتراتب. إن هذا المصطلح يحدد، في الأصل، مادة نظرية غير موجودة، نظراً لأن المتن الحكائي لا يكون إلا في حالة «بناء».

البناء الحكائي (Sujet)

هو المتن الحكائي مروياً أو مكتوباً. وفي هذه الحالة فإن المتن المذكور يكون خاضعاً لقواعد الكتابة، وأيضاً لقواعد الحكي وأنساقه. ويمكن القول أن القصة البدائية تتوفر على أبسط مستوى من البناء، بينما يتجلى التعقيد الأكبر له في القصة القصيرة الحديثة، وفي الرواية. ونظراً لهيمنة البناء على الانتاج الحكائي المعاصر، فقد استبدل (تودوروف) ثنائية Sujet/Fable بثنائية Discours/Histoire

إريك بويسانس

اللغة والفكر

1) مقدمة

لقد تبين من دراسة الحقيقة أن الكلام هو الوسيلة المثلى لكشف المعرفة، وأنه يستخدم لاقامة الحقيقة، أن هذه الملاحظة تنضاف إلى مالاحظه اللغويون بخصوص الطفل الذي يتعلم الكلام : ان الطفل من فرط سماعه لاستخدام نفس الأصوات في نفس الأوضاع الاجتماعية يربط في نفسه بين معرفة الاصوات والأوضاع الاجتماعية. وفي اليوم الذي يستعمل فيه الطفل كلمة (طاولة) مثلا بكل دقة، حينئذ سنكون على يقين بأنه عرف الأثاث والكلمة، وكذلك اندماج هاتين المعرفتين. ان سيرورة التعلم هالة تؤدي إلى الحقيقة : أي لكي يتمكن الطفل من اكتساب كلمة طاولة يلزم أن تبرز معرفته نقطة التقاء مع معرفة الاكبر منه سنا، وبهذه المعرفة المشتركة فقط يمكن ان ترتبط الكلمة.

ان بطء الطفل في تعلم بعض الكلمات يأتي بالضبط من الصعوبة التي يشعر بها في ايجاد علاقة بين معارفه ومعارف من يحيطون به، وعلى سبيل المثال فكلمتا (البارحة) وغدا لاتتعلقان بمعطى حسي : اي على الطفل ان يقوم ببرهان معقد شيئا ما لكي يجرد العلاقة الزمنية لتجاربه. وكذلك الأمر بالنسبة للضمائر المنفصلة « أنا وأنت »؛ فان الطفل يكتسب هاتين الكلمتين في فترة متأخرة جدا لانهما لا تشيران الى أشخاص، ولكن تشيران الى الدور الذي يلعبه الشخصان في عملية التو اصل : ان الشخص المشار إليه ب « أنا » عندما ينطق بها انسان ما يشار إليه ب « أنت » على لسان محاوره، والعكس صحيح ؛ فما دام الطفل لا يميز العلاقة المتغيرة بين المستمع والمتكلم فإنه غير قادر على استخدام ضميري المتكلم والمخاطب بدقة.

ان الأمثلة أعلاه تتعلق بمعرفة الوقائع الموضوعية، ولكن اللغة يمكنها ان تعبر عن معرفة الوقائع الذاتية. عندما يقول محب « أحبك » فانه يعبر عن معرفته بحبه، وبإيجاز يقال إن اللغة تعبر عن العواطف، ولكن نريد القول بأنها تعبر عن المعرفة بالعواطف. فجملة أمرية مثل « تعال » **تصف** ارادتنا، وجملة استفهامية مثل « أين هو أخوك ؟ » **تصف** رغبتنا في

☐ أشرف على الترجمة وراجعها الأستاذ محمد سبيلا في نطاق بحث جامعي بكلية الآداب بفاس، أنجزه حميش محمد توفيق.

الحصول على أخبار، ولكي نلجأ الى هذه الجمل ينبغي ان نعرف ارادتنا ورغبتنا. حينا نلجأ إلى نغمة ساخرة لنقول « هذا نظيف! » فاننا نستخدم هذه النغمة لكي نعرف إحساسنا، اننا نعرف احساسنا. عندما نحكي حلما فاننا نعبر عن معرفتنا بهذا الحلم، وعندما يحكي كاتب رومانسي حياة خيالية، فانه حينئذ يصف لنا المعرفة التي لديه عن هذا العالم الذي خلقه في وجدانه. ان اللغة تعبر في جميع هذه الحالات عن المعرفة.

وهذا لا يدعونا الى القول بأن اللغة لا يمكنها أن تكشف الا المعرفة. عندما يفحص دارس الخطوط graphologue كتابة ما، فإنه يقيم علاقة بين شكل الحروف وشخصية الفرد الذي رسمها. ان دلالة الكتابة هاته شيء آخر غير الدلالة المحصل عليها من قراءتنا لكتابة ما. ان الدلالة الخطية لا تهم اللغوي لانها لا تستخدم لتحقيق التو اصل : إنها توجد بدون علم الفرد الذي يتواصل. وكذلك توجد في نطق الفرد كمية من العناصر غير اللغوية التي تبرز الجنس، والعمر، والاصل الاجتماعي، والحالة الوجدانية....الخ ؛ لا يستعملها الفرد لتحقيق التواصل ؛ وكذلك فان دلالتها لا تتعلق باللسنيات. ان هذه الدراسة ستحصر نفسها في حدود الوقائع اللسنية الخالصة، أي في التواصل الاجتماعي الذي يؤدي الى تناسق المعارف، أي في كلمة واحدة، الحقيقة.

سيكون من الأهمية بمكان مع ذلك أن نأخذ الفكر بعين الاعتبار ؛ لان دور المعرفة لا يفهم بدون افتراض قدرة، أي ملكة تستخدم وتنظم المعارف وتربطها بالكلمات. لنفترض أنه من الصعب جداً معرفة مِمَّ تتكون هذه المَلَكَة ولا كيف تعمل، فان كلمة فكر ستؤخذ هنا في معناها الواسع : أنها ستشير الى كل فعالية نفسية، سواء كانت شعورية أم لا، وسواء كانت عقلية أم لا.

وسيكون من الضروري كذلك أن نتحدث عن الأفكار ؛ لان معارفنا الحقيقية تتدرج فيها عناصر لا تمت إلى المعرفة بصلة : منها مدلولات شكلت ابتداء من معارف، مثل الجاذبية الكونية، ومنها مدلولات اخرى أخذت من أفراد آخرين مثل تلك التي أتتنا من القطب المتجمد الجنوبي. ان كلمة فكرة ستستخدم اذن لتشير الى كل ماهو موضوع للفكر، سواء كان هذا الموضوع من المعرفة أم لا، وسواء كان بسيطا أم مركبا.

وعلى الصعيد اللسني من الأفيد أن نتذكر التمييز بين اللغة والكلام : فالكلام فعالية ؛ والعلامة اللسنية هي أجزاء هذه الفعالية ؛ لكن النسق الذي تقيمه هذه العلامات يسمى اللغة.

ومن التقليدي أن نتحدث عن مشكلة العلاقات بين اللغة والفكر، انها في الواقع علاقات بين الفكر والأفكار من جهة، واللغة والكلام من جهة أخرى.

2) الاطروحات الموجودة حاليا.

تساءل بعض المفكرين ، منذ أمد بعيد، عما إذا كانت اللغة تعبر بأمان عن الفكر؛ وهذا سؤال مهم بالنظر الى الدور الذي تلعبه اللغة في العلم. إن مجرد التساؤل عن قيمة اللغة يخون ذلك الاحساس الغامض بعدم الارتباط بين اللغة والفكر ؛ وهذا الاحساس الغامض قد أكده

النحاة الذين أشاروا دوما إلى عيوب اللغات : يوجد عدد قليل من القواعد بدون استثناء، والذي لا يزال ثابتا الى الان هو أن رجال العلم قد بحثوا عن علاج لمظاهر عدم انتظام اللغات ونقائصها ؛ فالرياضيون ابتدعوا نسقا من العلامات البيانية كي يوفروا لأنفسهم لغة صارمة، كل علامة تمثل دائما نفس الفكرة، وكل فكرة تمثلها دوما نفس العلامة. وقد حاول مفكرون آخرون أمثال : ديكارت وليبنتز أن يخلقو لغة عالمية : أي نسقا متماسكا من العلامات للتعبير عن أي فكرة، وسواء نجحت هذه المحاولات أم لا فانها تظهر أن النفوس المهمومة بالدقة والمنطق شعرت دوما بوجود نقص في اللغات وهذا الحدث بدوره يبين أن الكلام والفكر لا يتطابقان : أن نفكر ليس معناه أن نتحدث مع أنفسنا.

ليس العلماء وحدهم هم الذين أحسوا بالحاجة الى التخلي عن اللغة لتحقيق التواصل : سيكون من الصعب جدا، بل من المستحيل أن نصف وجه انسان باستخدام الكلام فقط ؛ عندما ترسل أوصاف مجرم ما، فإنه يضاف الى ذلك صورته وبصمات أصابعه : أي تكمل الكلمات باسلوب غير لغوي. ومن ناحية أخرى فانه لو اراد رسام أن يخرج نسخا لاحدى لوحاته، فانه لا يفكر في أن يهتف الى النسّاخ ويصف له اللوحة بكلمات حتى ينسخها هذا بدون رؤيتها : ان المعرفة الحقيقية للوحة لا يمكن تبليغها. ان لغاتنا لا تمتلك جميع الكلمات اللازمة لكي تبلغ جمع معارفنا ؛ من الواضح إذن أن ميدان معارفنا لا يتطابق مع ميدان كلماتنا.

وأخيرا عندما نرى بعض الحيوانات تحل بعض المشكلات المعقدة تحت مراقبة علماء النفس مظهرة بذلك ذكاءها، فاننا سنكون مجبرين على القبول بان الفكر يمكن أن يمارس بدون كلام. إن الفكر الحيواني لم يتكون من احساسات، أو من صور ملموسة، أو ردود فعل طبيعية أو مكتسبة ؛ ان الحيوانات تمارس التجريد ولو أنها لا تذهب في التجريد بعيدا أكثر منا. عندما يقابل مفكر ما الانسان بالحيوان، فانه يختار دوما ذلك الانسان من بين المفكرين، لانه يوجد بعض الناس الذين لا يفكرون بتاتا أفضل من الحيوانات، ولو أنهم يتكلمون : إننا لسنا كلنا أذكياء.

وعلى الرغم من كل ذلك فانه وجد في كل حين بعض المفكرين الذين يثبتون وحدة اللغة والفكر أو تطابقهما. إن كلمة لوغوس **logos** تشير إلى الاثنين معا. وفي أوائل القرن التاسع عشر، عندما أصبحت دراسة اللغات علما أعلن هومبولت **Humboldt** بصراحة وحدة اللغة والعقلية الوطنية ؛ وما يزال أنصار لهذا الرأي في البلدان الناطقة بالألمانية.

ويدخل ف. دوسوسور **F. de Saussure** في نفس الاتجاه إذ يقول : « سيكولوجيًّا، وبغض النظر عن التعبير بالكلمات، فان فكرنا ليس الا كتلة عديمة الشكل وغير متميزة. وعلى هذا فقد اتفق الفلاسفة واللغويون على الاعتراف بأنه بدون مساعدة العلامات، سنكون غير قادرين على التمييز بين فكرتين بشكل واضح ودائم. واذا أخذنا الفكر وحده، فإنه سيكون عبارة عن شيء غائم حيث لا يتحدد شيء بالضرورة. انه لا توجد أفكار قائمة بصورة قبلية، ولم يتميز شيء قبل ظهور اللغة » (Cours de linguistique, 1916*).

وأضاف قائلا بعد ذلك :

« ان اللغة تشبه وجهي ورقة، الفكر وجهها واللفظ ظهرها ولا يمكن أن نقطع الوجه دون أن نقطع الظهر في نفس الوقت ؛ وكذلك الأمر في اللغة، لا يمكن أن نعزل اللفظ عن الفكرة ولا الفكرة عن اللفظ.« (ص 163)

واذا قبلنا مع فون وارتبور Von Wartburg بأن اللغة تشرط الفكر، فان مشكل أصل اللغة سيكون مشكلا متعذر الحل ؛ لأن كل اختراع لغوي هو نتيجة لعمل الفكر، شعوريا أم لا. ان الترديد الصوتي حدث غريزي، أي أنه مظهر لقانون طبيعي، ولكن استخدامه كوسيلة لتحقيق التواصل هو مبادرة من الفكر الانساني ؛ ان الفكر المبدع ينبغي أن يوجد قبل ظهور الكلام. خارج هذه الاطروحة التطورية، فانه لا يوجد مكان إلا لأطروحة أخرى ؛ وهي ابداع الله لكائن مفكر ومتكلم ؛ ولكن هذه الاطروحة في تناقض مع واقع عدم وراثة الطفل للغة أبويه : ان الطفل لا يتكلم الا ما سمع، ولا يتكلم الا اللغة التي سمع كلامها.

هذه الدراسة لا تدعي أنها ستتطرق لجميع المشاكل المرتبطة بالعلاقات بين الكلام والفكر. انها ستبتديء بدحض البرهانين الأساسيين لمن يؤمنون بالوحدة بين الكلام والفكر أو الارتباط الكامل بينهما ؛ وستعنى في جزئها التأسيسي بأربعة أسئلة :

1) هل ترتبط بنية الجملة ببنية موازية للفكرة المعبَّر عنها ؟
2) هل تفرض اللغة حدودا على التواصل ؟
3) هل تتأثر اللغة بالفكر ؟
4) هل يتأثر الفكر باللغة ؟

وسوف لا يكون هناك سؤال عاطفي ؛ السبب في ذلك أننا لا نعرف كيف نحدده ولا كيف ندرسه. ومن المستحسن أن نعتبر العاطفة كموضوع للمعرفة فقط. إذا عرفنا عواطفنا يمكننا أن نتحدث عنها كأشياء أخرى.

3) اعادة تأويل واقعتين.

إن الذين يؤمنون بالارتباط التام بين الكلام والفكر يكتفون على العموم بتأكيد رأيهم دون الاستناد الى وقائع التجربة، ومع ذلك فهناك واقعتان مزعومتان من طرفهم.

لقد لوحظ بأن هذا الانسان الذي يتكلم لُغَةً مّا يفكر تفكيرا مغايرا لانسان آخر يتكلم لغة أخرى. وقد أكد هومبولت أن اختلاف الفكر نتج عن اختلاف اللغة، إلا أن هذا التفسير لا يفرض نفسه : يمكننا أن ندعي كذلك بأن اختلاف الفكر، أو ان هذين الاختلافين ناتجان عن شيء ثالث. (إن هذا المشكل لا يمكن الحسم فيه إلا بعد مراجعة الوقائع المذكورة في الفقرة السادسة).

ينبغي، ابتداء من الان، أن نلاحظ أن أطروحة هومبولت تقتضي أن كل الذين يتكلمون نفس اللغة يفكرون بطريقة واحدة ؛ لكن لا وجود لذلك : انه غالبا ما تظهر خلافات بين أفراد يتكلمون لغة واحدة. وأكثر من ذلك : فانه يحدث أن نفس الجملة يمكن أن تعبر عن أفكار متباينة ؛ ولنأخذ مثلا، هذه الجملة « طلعت الشمس » ؛ فانه لو لم يكن لدينا أمي

مفهوم عن علم الفلك، لأخذنا هذه الجملة في معناها الحرفي : أي نعتقد بأن الشمس تتحرك نحو الأفق، ولكن الذين تلقوا تعليما بالمدرسة يعلمون بأن هذه الجملة لا تتعلق بحركة الشمس وانما تتعلق بحركة الارض ؛ ويستمرون في القول « طلعت الشمس »، الا أن هذا يستدعي في عقولهم أفكارا مختلفة عن أفكار الجاهلين الذين يتكلمون معهم نفس اللغة.

وقد لاحظ ج. ريل G. Ryle في كتابه (محاولات في المنطق واللغة 1951) بأن الجملة التالية : «ان اسميث ليس هو الانسان الوحيد الذي تسلق جبل مونت بلان» يمكن أن تعبر عن فكرتين : 1) إن إنساناً واحدا فقط تسلق جبل مونت بلان، ليس هو اسميث. 2) إن اسميث صعد جبل مونت بلان، إلا أنه ليس الوحيد الذي فعل ذلك. ان فردا واحدا يمكن أن يستخدم هاته الجملة يوما بالمعنى الأول، ويوما آخر بالمعنى الثاني، مما يدل على أن الفكرة لا تتطابق مع العبارة اللغوية.

علاوة على ذلك لا ينبغي أن نبحث بعيدا : ان جميع حالات تعدد المعاني بالنسبة لكلمة واحدة Polysémie تثبت نفس الشيء. يمكن أن نقول « كم يساوي هذا الثور ؟» بحضور حيوان حي أو بحضور قطعة لحم : ان كل فرنسي يعرف جيدا بأن كلمة ثور لها أكثر من معنى، وهذا يعني أن كلمة واحدة ما لا ترتبط دوما بنفس الفكرة.

الخلاصة، أنه سيكون من الخطأ القول بأن نفس الأسلوب اللغوي يستدعي ضرورة نفس الفكرة في عقل كل من يستخدمه : انه لا يمكننا اذن أن نقول بأن اللغة تشرط الفكر. وقد لاحظ جون بولهان Jean Paulhan (Les fleures de tarbes 1941) بأن من يدعون أن اللغة تشرط الفكر لا يضعون أنفسهم كأمثلة : انهم يتكلمون دوما عن أفراد آخرين. عندما يدعي انسان ما أن فكر انسان آخر مشروط بلغته، فان ذلك يتضمن أن فكره هو ليس كذلك : والا فانه لم يلاحظ ذلك.

إن أنصار المطابقة بين الكلام والفكر يسوقون واقعة أخرى : وهي ما يوصف بقولهم أنه لكي نتكلم لغة مّا، فيلزم أن نفكر بهذه اللغة. وهذا وصف سيء لواقع تجربة عامة : لكي يتكلم أي فرد لغة أجنبية بسهولة، فإنه لا ينبغي أن يصوغ فكرته أولا في لغته الأم ثم يترجم بعد ذلك هذه الصياغة الى اللغة الأجنبية، بل يلزم أن يمر مباشرة من الفكرة الى صياغتها باللغة الأجنبية. إن الفرد المزدوج اللغة هو الذي يختار، حين تكون لديه فكرة يريد التعبير عنها، بين صيغتين لغويتين : إحدى هاتين الصيغتين في اللغة الأم، والأخرى في اللغة الأجنبية، وهذا لا يدل فقط على أن الفكرة المعبَّر عنها متميزة عن الصيغ التي عبرت عنها، بل يدل كذلك على أن الفعالية النفسية التي اختارت بين العبارات، أي الفكر، ليست متأثرة قط بهذه الصيغ. إننا لا نفكر إذن بأية لغة من حيث أننا قادرون على المقارنة بين صيغتين من لغتين مختلفتين، إذا ما فكرنا بلغتنا الأم، فسيكون من المستحيل علينا أن نفكر بلغة أخرى.

حقا، قد يحدث أن نتحدث ذهنيا، إن هذه اللغة الباطنية شيء واقع. ولكن يمكننا أن نتحدث ذهنيا بأية لغة تعلمناها، ويمكننا أن نقارن بين العبارات اللغوية لمختلف هذه اللغات الباطنية، اذن فالفكر الذي يقارن بينهما يلزم أن يكون مستقلا عن هاته اللغات، والفكرة التي يقابلها الفكر بالعبارات هي أيضا متميزة عن هاته العبارات.

إن من درسوا العلاقات بين اللغة والفكر خلطوا أحيانا بين اللغة الباطنية والفكر. هاته اللغة الباطنية قد درست من طرف علماء النفس، وهي لا تختلف بتاتا عن اللغة الشفوية المستخدمة في التواصل، اذن فليست هناك فائدة كبرى في المقارنة بين هاتين الصورتين للغة. ومن الأفضل أن نبعد نهائيا اللغة الباطنية لنبتدىء، وندرس فقط العلاقات بين الفكر والكلام، واذا ما عرفت هذه العلاقات جيدا، فسيكون من الممكن الرجوع الى اللغة الباطنية لدراسة الدور الملحوظ الذي يمكن أن تلعبه في تنظيم أفكارنا.

4) المنهـــج :

إن المعرفة لا تظهر لنا، كما لاحظنا ذلك من قبل، الا من خلال الكلمات، وهذا أمر بديهي بالنسبة لكل فكرة. ويمكننا أن نتشكك في كون تصورنا لأفكارنا ولعمل الفكر مشروطاً كلية باللغة والكلام، وفي أنه يتعين على كل مقارنة ان تستخلص الاتفاق الشامل بين الفكر واللغة. وقد أشار بلومفيلد L. Bloomfield إلى كل هذا، وسمح لنفسه بأن يرفض ما أسماه بالنزعة الذهنية Le mentalisme واقترح دراسة ميكانيكية للغة مبعدا كل إشارة للفكر :

«مما يؤخذ على مبادىء «بول» انها تركز كثيرا على التأويلات السيكولوجية فهو يرافق تصريحاته المتعلقة باللغة بشروح حول العمليات العقلية التي يخضع لها المتكلمون ضمنيا. والحقيقة الوحيدة لهاته العمليات العقلية أنها عمليات لسنية، وأنها لا تضيف شيئا للمحادثة بقدر ما تجعلها غامضة. توجد مع ذلك وسيلة بسيطة جدا ـــ وهي وسيلة استخدمت دائما ـــ كي نحصل من أفكارنا ومن فكرنا على معلومات لا تكون مشروطة بالكلام أو باللغة. فمثلا عندما نتحدث عن الحركة التي تظهر بها الشمس، يمكننا أن نقول إما «تطلع الشمس» واما «تدور الأرض» وكل شخص متعلم يعْرف بأن هاتين الجملتين، ولو أنهما لا تتعادلان، فإنهما تشيران إلى نفس الواقعة المعروفة، وعندما نتحدث عن إصدار جديد لطوابع بريدية يمكننا أن نقول إما «تغير لون الطوابع» وإما «أن لون الطوابع الجديدة يختلف عن القديمة»، وفي هاته المرة فإن الجملتين متعادلتان تماما. ولكي نقيم هذا التعادل يجب ألا يكون فكرنا مشروطا بالعبارات اللغوية، ينبغي أن تكون الفكرة متميزة عن الصيغ اننا نجهل كيف يعمل فكرنا، الا أن هذا لا يهم، ان الحدث المهم، هو أن يصل الفكر الى الفكرة الخالصة ان اللغة الماورائية métalangage التي يتحدث عنها في أمريكا بالخصوص ليست شيئا آخر إلا تطبيقا لهذا المنهج، وتقوم الاهتمامات اللغوية دوما على تفسير بعض الجمل بجمل أخرى وهذا يعني ربط جمل مختلفة بفكرة واحدة وفي كل مرة يعطي فيها القاموس معنى لكلمة ما، فانه يلجأ الى الموازنة بين عبارتين مختلفتين، وهذا ما يفترض فكرا قادارا على مقابلة العبارات بالفكرة.

إن النزعة الذهنية التي يتعين رفضها هي تلك التي لا تتحمل أي اختبار، وبالعكس، فمن المشروع أن نصادر على واقعة سيكولوجية لتفسير واقعة لغوية اذا كان بالامكان اختبار هذه الواقعة السيكولوجية بواسطة واقعة لغوية أخرى أو بواسطة واقعة غير لغوية.

5) بنية الجملــة :

إن الهدف الأساسي للنحو هو دراسة بنية الجملة، أي الكيفية التي تنتظم بها العلامات داخل الجملة. ومن المعلوم أن أغلب الناس ينفرون من الاحتكام الى النحو، لكل واحد قاموسه الذي يستعمله بسهولة، ولكن عدد الذين يعرفون النحو ويرجعون إليه قليل جدا، ان معظم الناس يجدون النحو منفرا، وذلك لسبب وجيه وهو : ان قواعد النحو لا ترتكز على أساس عقلي.

إننا ندرك ذلك منذ الخطوة الأولى، أي بمجرد أن نعتبر أن جملة ما منتظمة داخليا articulée أي مركبة من علامات. من قبل كانوا يفككون الجملة الى كلمات : وفي 1913 كان Meillet ما يزال يعتبر أن وحدة اللغة المنتظمة هي الكلمة، وعرف هذه الوحدة بأنها ارتباط معنى لمجموعة من الأصوات وباستعمال النحو. الا أنه لم يقل لنا كيف تقوم وحدة المعنى، وبالنسبة إليه فان المعنى كان عبارة عن فكرة، وترك لعلماء النفس صلاحية تحديد ما يشكل وحدة الفكرة، وللأسف فان علماء النفس لم يكونوا قادرين على ذلك. ومن ناحية أخرى، فقد لاحظ فندريس Vendryes في نفس الحقبة بأنه توجد كلمات خالية من المعنى، إذن فلا يمكن أن نأخذ وحدة المعنى كمعيار لوحدة الكلمة. ان مفصلة الجملة الى كلمات لا يناظر مفصلة الأفكار بشكل مواز.

وفي الوقت الحاضر فاننا لا نعتبر الكلمة كوحدة للغة المنتظمة، نرى هذه الوحدة في ما سماه دوسوسور العلامة، وفي ما سماه آخرون مورفيم، أو شيئا آخر غير هذا. انه لا يلزم أن يكون لكل علامة معنى، وانما يجب أن تكون لها وظيفة : لنهتم على سبيل المثال بالعبارتين التاليتين : «هو نظر» (Il a regardé) «وهو منظور اليه» (Il est regadé) إن لهما معنى مختلفا، ومن المستحيل أن نسند معنى خاصا للعلامتين (a) و (est) معزولين، إنهما خاليان من المعنى، ولو أنهما تقومان بوظيفة هامة عند تركيبهما مع إسم المفعول.

إن العلامة هي العنصر الأصغر الذي يسمح بعمليتين، بالنسبة للنطق والدلالة معا، الأولى أنها تسمح بالمقابلة بين جملتين في حين أنهما متشابهتان، والثانية أنها تسمح بالمقارنة بين جملتين في حين أنهما غير متشابهتين. ان هذا التحديد لا يعتمد إلا على وقائع لغوية، إن الدلالة التي هي موضوع اهتمامنا هي دلالة الجملة بأكملها : لا يقوم انتظام الجملة على أساس انتظام افتراضي للفكرة المعبَّر عنها وبتعبير آخر نقول : إن تمفصل الجملة قوانينه الخاصة التي لا ترتبط بالفكر. حقا، يحدث في كثير من الأحيان أن نجد أن بعض العلامات تطابق بدقة أشياء أو كائنات معروفة، ونستعمل هذه المطابقة عندما نلصق بطائق على أشياء معروضة، أو عندما نكتب كلمة «مدخل» أو «مخرج» فوق باب ما، إلا أن ذلك لا يرتبط بقاعدة، لنأخذ مثلا العبارات التالية «تمثال فارس» إنها تحتوي على كلمتين، وبالمقابل، فان العبارة «تمثال إنسان على فرس» تحتوي على أربع كلمات ولو أنها تشير الى نفس الشيء بالضبط : وسيكون من المستحيل أن نقول كم هي عناصر المعرفة المذكورة في هاتين العبارتين. ومن ناحية أخرى فإن الكلمات البسيطة تدل دوماً على أفكار معقدة. فكلمة (أب) تعني : «كائنا إنسانيا بالتعاون مع امرأة أو جد كائنا إنسانيا آخر واحدا على الأقل»، وكلمة واحد

تعني «الذي لا يشترك مع آخرين». انه لا يوجد إذن تطابق دقيق بين وحدة الكلمات ووحدة الأفكار، ان بنية الجملة لا تناظر بنية الأفكار المعبر عنها بشكل مواز.

إن نظام العلامات أو الكلمات في ارتباط وثيق مع مسألة تنظيم الجمل. ففي الفرنسية نقول الحديقة العمومية Le parc public وفي الانجليزية نقول العكس the public parc، وسيكون من المستحيل أن نقرر معرفيا أو منطقيا ما اذا كان من اللازم أن يسبق النعت المنعوت أو يلحق به، ان كل لغة تحل هذا المشكل حسب تقاليدها، لا على حسب نظام خيالي للأفكار.

وحتى مبدأ تتابع الكلمات فانه تتابع لغوي محض : ان هذا النظام يوجد فقط لأن أعضاءنا الصوتية لا تسمح لنا بنطق كلمتين في آن واحد، ذلك لأن الكلمة السابقة ينبغي أن تنتهي حتى نتمكن من نطق الكلمة اللاحقة. ومن المسلم به أن قانونا مثل هذا لا يحكم أفكارنا : لكي نفكر، فمن الضروري أن نربط بين أفكار، وهذا يعني أنها يلزم أن تكون موجودة بصفة متآنية في الذهن. ومع ذلك توجد بعض اللغات التي تسمح بالالتجاء المتواقت لعدة علامات : اذ يمكن للاترابي[1] Trapiste أن يستخدم في احدى حركاته، يديه ورأسه في آن واحد. وفيما يتعلق بمعنى الكلمات فان الأمر يختلف : فلكي نفهم جملة ما، ينبغي عند بلوغنا آخر كلمة فيها، أن نتذكر معنى كل الكلمات السابقة، ومن هنا يظهر لنا عدم ارتباط آخر بين الكلام والفكر. ان هناك أسماء كثيرة لها أكثر من معنى، وعند سماعنا لها ينبغي أن نختار المعنى الذي يناسبها داخل النص الذي وردت فيه، وعلى سبيل المثال لعبارة : «لابد أن تكون الشرطة على علم» معنيان : فيما اذا كانت متبوعة بالعبارة «في أقرب وقت ممكن» أو بالعبارة «مادامت تلفنت لي» في الحالة الأولى، فان فعل (يلزم) يعبر عن ضرورة، وفي الحالة الثانية يعبر عن احتمال. واختيار المعنى الملائم لا يمكن أن يكون في اللحظة التي ترد فيها كلمة (لابد) : بل يكون اختياره عندما تنتهي الجملة، وفي هذه اللحظة يجب على الفكر أن يرجع إلى الوراء نحو كلمة (لابد). نرى اذن بأن النظام الذي تظهر به الأفكار في العقل لا يقابل النظام الذي تظهر به الكلمات في الجملة.

إن العلاقة بين الموضوع والمحمول تنكشف كذلك بدون أساس سيكولوجي وفي الماضي كان ينسب لهذه العلاقة معنى، وكان يعتقد بأنها تتوافق مع علاقة أفكار، فقد ابتدىء بالقول بأن الموضوع يشير الى ما نتكلم عنه وأن المحمول يشير الى ما قلناه عن الموضوع، لكن يكفي أن نأخذ جملة مثل «التقى أخي بأختك» حتى نكتشف بأننا نتحدث عن ثلاثة أشياء : أخي، اختك، لقاؤهما، وينبغي ان نستنتج اذن بأن هذه الجملة تحتوي على ثلاثة موضوعات ولا محمول لها.

ويكتفي عدد كبير من المؤلفين اليوم بإحصاء مختلف المعاني التي يمكن، حسب رأيهم، أن تعبر عن علاقة الفاعل بالفعل الذي يشكل نواة المحمول : يقولون بأن الموضوع هو الذي يَقُومُ بالعمل المعبَّر عنه بالفعل، أو ما يتحمل هذا الفعل، أو الذي يكون في الحالة المعبر عنها بالفعل، أو الذي سيصبح ما عبر عنه الفعل، إلا أن هذا الاحصاء بعيد عن الكمال : انه لم يذكر العاطفة (يحب أمه)، ولا الملكية (له منزل)، ولا المكان (غطى الثلج الأرض)، ولا الزمان

(يتطلب هذا العمل أسبوعا)، لم يقدم لنا أحد القائمة الكاملة للمعاني التي يمكن ان تكون للأفعال، ولنفترض أنه تم التوصل الى ذلك، فسيبقى علينا أن نثبت جميع الحالات المشتركة بين كل الأفعال والحالات التي تخص كل فعل. فلو قلنا بأن كل فعل يعبر عن حدث أو عن عملية، فإننا نستخدم كلمات أحداث أو عمليات، كمصادر، كي نحدد المعنى المشترك بين كل الأفعال، ولو أمكن لمصدر ما Substantif أن يحدد معنى فعل ما، فان هذا المعنى ليس خاصا بالفعل. اذن فليس هناك معنى خاص لعلاقة الفاعل بالفعل، ولا لعلاقة الموضوع بالمحمول بالتالي.

علاوة على ذلك فإن وجود التقابل بين صيغة التعدي وصيغة اللزوم يكفي لأن يهدم كل أمل في إعطاء معنى خاص للعلاقة بين الفاعل والفعل. فقد أشير الى الكائن الذي قام بفعل الأكل في هذه الجملة «أكل القط الفأر» بالفاعل، لكن هذه الجملة «أُكِلَ الفأرُ من طرف القط» لها نفس معنى الجملة السابقة بالضبط، إلا أن الكائن الذي قام بالفعل هنا مشار اليه بنائب الفاعل : اذن فالعلاقة بين الكائن الذي قام بالفعل وبين فعله يمكن أن يعبر عنها بعلاقات تركيبية مختلفة.

بالاضافة إلى ذلك فإنه توجد بعض الحالات التي يشير فيها الفاعل والفعل الى نفس الشيء، ففعل عصف في الجملة «عصف الريح» يدل على الريح، وكذلك الأمر عندما نقول «ان النار تحرق» فإن الإسم : (النار) والفعل : (أحرق) يشيران الى نفس السيرورة الكيميائية. فمادام الفاعل والفعل يشيران الى نفس الشيء، فإنه لا يمكن أن توجد في أذهاننا علاقة بين فكرتين. وأخيرا ينبغي ذكر الفواعل التي لا معنى لها : فضمير الفاعل في الجملة «Il pleut» ليس له أي معنى، ولا يوجد في الجملة إلا لأنه من خصائص اللغة الفرنسية، ان لكل فعل في الصيغة الإشارية l'indicatif فاعلا، فعلاقة الفاعل بالفعل لا تقابل أية علاقة بين أفكار.

والخلاصة، أنه يمكن أن يعبر عن نفس العلاقة بين أفكار بعلاقات تركيبية مختلفة كما أن نفس التركيبية يمكن أن تعبر عن علاقات مختلفة بين أفكار أو أن لا تعبر عن أية فكرة.

إن أقسام الكلام قد أسالت الكثير من المداد لأنه كان يراد القول بأن هذا التصنيف اللغوي يقابل تصنيف الأفكار : فقد زعم بأن الأسماء تستعمل لتدل على الكائنات والأشياء، وأن النعوت تستخدم لتشير الى الصفات، والأفعال لتدل على العمليات، وحروف الجر والظروف لتدل على العلاقات، الخ. لكن يكفي أن نختار علاقة مثل الأسبقية حتى نرى كيف تتقوض هذه النظرية : إننا لا نتوفر فقط على الظرف (أمام) بل يوجد كذلك ظرف الزمان (قبل أن) avant que، ويوجد الفعل (تقدم)، والمصدر (أسبقية)، والنعت (متقدم) والاسم المبني (سابقا)، ويمكن أن ترتبط نفس الفكرة بمختلف أقسام الكلام : انه من الواضح اذن أن تصنيف الكلمات الى أجزاء من الحديث لا يتطابق مع تصنيف الأفكار بالاضافة الى ذلك فان تصنيف الأفكار أمر تم ابتكاره لمواجهة الظرف، إن هذا التصنيف لا يأخذ بعين الاعتبار كل أنواع الأفكار : وعلى سبيل المثال فالمشاعر، والحقوق الاجتماعية، والزمان والمكان كلها محذوفة. ان أقسام الكلام تستند الى معيار تركيبي Syntaxique : فالكلمات ترتب

حسب الوظائف التي يمكن أن تقوم بها في ارتباط مع الكلمات الأخرى، وهذا المعيار لا ينطبق على الأفكار.

إن المقولة النحوية للعدد تكشف كذلك عن عدم اتفاق جلي مع أفكارنا. لدينا في لغاتنا الأوروبية المعاصرة عددان هما : المفرد والجمع، مع أن علماء الرياضيات يعلمون بأن هناك مالا نهاية له من الأعداد ولا جدوى من ارادة الربط بين الأفكار والكلمات بقولنا أن الجمع يمثل وحده جميع الأعداد باستثناء الوحدة ؛ ذلك أنه سيبقى العدد صفر الذي لا يتصور في النحو، وهذا يقود الى إحالات : فنقول «جيش بدون خيول»، و «فارس بدون فرس»، إن عدد الخيول صفر، ولكننا نستخدم المفرد تارة والجمع تارة أخرى ويتجلى لنا غموض آخر عندما نتأمل الحالة التي يمتلك فيها كل شخص نموذجا لشيء واحد، إن الاستعمال في الفرنسية يتردد بين «امتطوا حصانهم» و «امتطوا خيولهم». وهناك بعض الجمل تبعث على الضحك لو قلنا «اتوا مع زوجتهم»، فيمكن أن نفكر بأن لهم جميعا زوجة واحدة، ولكن لو قلنا «اتوا مع زوجاتهم»، فيمكن أن نعتقد بأن لكل واحد منهم زوجات. وللخروج من هذا المشكل نستعمل كلمة (كل واحد) chacun فنقول : «كل واحد أتى مع زوجته»، ولكن مع ذلك نستعمل المفرد مع أن الأمر يتعلق بعدة أشخاص.

لم يكن موضوع حديثنا، حتى الآن، إلا عن المدلولات النحوية، أي عن المدلولات المتعلقة بانتظام الجملة، وقد تمكنا من أن نرى بأن هذه المدلولات لغوية خالصة، وبين الفينة والأخرى كانت ترتبط من قريب أو من بعيد بفكرة ما، إلا أن الغالب هو أن عدم الارتباط بينها واضح. وقد توصلنا الى هذه النتيجة دون أن نقابل بين لغة وأخرى، كما فعل ذلك هامبولت، ويستطيع الانسان اذا ما تأمل قليلا في لغته الأم، أن يدرك تماما التنافر بين الكلام والفكر، وهذه حجة اضافية بأن اللغة لا تشرط الفكر.

إن الأمثلة اللاحقة ستكون من مستوى آخر : إنها تتعلق بالبرهنة على عدم انتظام اللغات، ونقص تناسقها المنطقي. لقد قيل سابقا بأن المبدأ الذي يريد أن يجعل كل علامة تترجم دوما نفس الفكرة ليس له تطبيق صارم في اللغات، يوجد مع ذلك عدد من الحالات التي لا تكون فيها اللغات منطقية مع نفسها، وهذه الحالات قد عرفت منذ أمد بعيد : الجناس homonymie وتعدد معاني كلمة واحدة polysémie واللغة المجازية langage figuré والتعبير المسبوك expression idiomatique والمفعول المطلق complément interne، وكلها مصطلحات تولدت من ملاحظة الانفصال بين اللغة والفكر.

ان حالات تعدد المعاني لكلمة واحدة كثيرة الى حد أننا لا يمكننا تصنيفها : إننا ندرس الصلة بين مختلف معاني نفس الكلمة انطلاقا من المعنى الذي نعتقد أنه الأقدم، ومن هنا تولد مدلول اللغة المجازية. وفي كثير من الحالات يمكننا أن نتبين العلاقة بين الأفكار خلف المجاز : فلو أخذت شبكة صيد حقيقية إسم رعادة[2] torpille فذلك لأن خصائصها تشبه خصائص ذلك السمك، ونرى أن هناك مجازا . ولو قلنا شرب كأسا، فان الفكر حينئذ يربط بين المحتوى والشكل : ولنا في هذه الحالة كناية . وليس على الفكر، بعد ذلك، إلا أن يميز تماما بين رعادة السمك torpille-poisson ورعادة الشبكة torpille-engin بين الكأس

الذي يشرب والكأس الذي يكسر. إن بعض المجازات تظهر لنا غريبة أو غير متحققة : لنأخذ مثلا هذه العبارة «أضاع الحياة»، اننا نستعمل فعل (أضاع) هنا كا لو كانت الحياة موضوعا ممتلكا يمكن أن يضيع ونجده مرة ثانية، أو يباع ويشترى، ان كل الناس يعلمون بأن هذا خطأ. وعندما يتحدث لغوي ما عن اهتراء بعض الكلمات، كا لو كانت الكلمات موضوعات مادية تفقد شيئا فشيئا جوهرها، فإنه في الواقع يشير إلى الضعف التدريجي لاستجابة المستمع لبعض الكلمات. وعلى العموم فان اللغة المجازية صورة من صور التكاسل: فبدل أن نخترع كلمة جديدة نعطي معنى جديدا لكلمة قديمة لكن العقل لا ينخدع : انه لا يخلط بين المعاني.

ويمكن أن نقوم بنفس البرهان بالنسبة للجناس فكلمة police يمكن أن تشير الى عقدة التأمين أو تدل على مجموعة رجال الشرطة، إن هاتين الفكرتين لا تشتركان في شيء، لكن اللغة تعبر عنهما بنفس الكلمة. ويقدم الترادف الحالة المقابلة : فكلمتا sansonne زرزور و étourneau يمكن أن نستعمل احداهما بدل الأخرى، وهاتان الكلمتان لا ترتبطان إلا بفكرة واحدة.

وفي اطار ما يسمى بالتعبير المسبوك، فان معنى مجموعة من الكلمات ليس هو على العموم مجموع معاني الكلمات التي تكونها، فمثلا من المستحيل القول بأن معنى من المعاني العادية لفعل porter يوجد في الجملة (comment vous portez-vous ?) «كيف حالك ؟». ينبغي أن نعلم أنه بتركيب هذا الفعل مع ضمير متصل ومع ظرف الحال فانه يشير الى الحالة الصحية.

ان المفعول المطلق غير منطقي كذلك، فمثلا يمكن أن نقول «مات موتا طبيعيا»، «عاش حياة مغامرات» Il a vécu une vie d'aventure «ابتسم ابتسامة مرة»، إن الفعل في هاته الجمل مصحوب بإسم يشير الى نفس الحدث، وهذه طريقة تسمح لنا في بعض الحالات أن نعطي للفعل مفعولا به لا نعرف كيف نعطيه له بصورة أخرى : من المستحيل القول «مات طبيعيا».

وكذلك توجد كل الحالات التي صنفت تحت زاوية ضخمة من الاستثناء أو من عدم الانتظام، فمثلا في النحو الفرنسي لا يمكن أن يصرف الفعل الذي يأتي بعد الحرف الذي يعبر عن الشرط في المستقبل : نقول (S'il pleut demain, je résterai à la maison) منطقيا يلزم أن يصرف الفعلان في المستقبل.

وأخيرا ينبغي ذكر الحالات التي لم نولها اهتماما في النحو. تسمع أحيانا القول «إن الفرنك هو الفرنك» اذا أخذت هذه الجملة حرفيا فستكون عبارة عن لغو لا يعبر عن شيء، ولكن ما يراد قوله هنا هو أن الفرنك ليس مبلغا حقيرا، وكذلك لو قلنا «إن الفرنك ليس هو الفرنك» فان ذلك يعني بأن القدرة الشرائية للفرنك قد انخفضت. إن المنطق يلزمنا بالتخلي عن هذه الجمل، لكننا نستمر في استعمالها دون أن يخطىء بصددها فكرنا.

ان الكاتب الانجليزي لويس كارول، الذي كان منطقيا، يمزح في كتبه المخصصة للأطفال باطلاعنا بوضوح على السمة غير المنطقية للغة الانجليزية ونجد المقطع التالي في «أليس من

خلال المرآة» : قالت : أليس «إنني لا أرى أحدا في الطريق» فعقب عليها الملك بنبرة متقطعة ــ «أتمنى لو كانت لي مثل هذه العيون حتى لا أرى أحدا ! وعلى هذا البعد كذلك! لماذا، فهذا كل ما أستطيع أن أفعل لأرى أناسا حقيقيين بفضل هذا الضوء».

إن الجانب الهزلي في هذا المقطع ينتج من كون أن القارىء يميز بين المعنى الحرفي (رأى أحدا لا يوجد)، والمعنى الواقعي (لم ير الا ما هو كائن)، ان الفكر يدرك تماما أن العبارة لا تتطابق مع الفكرة.

وقد تم البحث أحيانا في المقارنة بين اللغات لتحديد أيها منطقي أكثر أو أيها أكثر وضوحا. وهذا مشكل زائف : إن أي لغة لا توجد باستقلال عن الناس الذين يتكلمون بها، فليست اللغة هي الواضحة أو المنطقية، بل الانسان الذي يستعملها، وفي كل البلدان هناك أفراد لهم أفكار واضحة يعبرون عنها تعبيرا جيدا، وهناك أفراد لهم أفكار غاضمة يعبرون عنها تعبيرا رديئا. وكل لغة تقوم بدورها على الوجه الأكمل إذا كان لكل من المستمع والمتكلم نفس المعرفة بهذه اللغة ونفس المعرفة بالوقائع التي يتحدثون عنها.

6) حدود التواصـــل :

رغم أن انتظام الجملة يخضع لقواعد لا ترتكز على أساس عقلي، فان اللغة تسمح بالتواصل وبتحقيق تواصل أحسن، واذا أريد اثبات هذا فلا يسعنا الا أن نستشهد بالدقة التي نجدها في نصوص القانون وفي النصوص العلمية. ما يؤمن تحقيق التواصل هو المعنى الاجمالي للجملة، ان بنيتها الداخلية لا تتعلق مباشرة بالفكرة المعبر عنها، ان هذا التمفصل ليس الا طريقة اقتصادية لكي نحصل على جمل مختلفة : كما أنه بعدد مختصر من **الصويتات** phonémes يمكننا أن نكون آلاف العلامات، كذلك فإننا بعدد محدود من العلامات يمكننا أن ننشىء عدداً غير محدود من الجمل المختلفة : ليس لكل علامة معنى، ولكن لكل جملة معنى، وهذا المعنى في علاقة وثيقة مع الفكرة.

لكي نفهم هذه العلاقة بين المعنى والفكرة، ينبغي الرجوع الى الابستمولوجيا. يجب التمييز بين المعرفة الفردية والمعرفة المشتركة بين أفراد من نفس المجموعة اللغوية : لا يمكننا أن نتواصل الا على أساس المعارف المشتركة، لأن فهمنا لانسان آخر، يعني اعدادنا في عقلنا أفكارا مشابهة لأفكار الفرد الذي يكلمنا، ولا يمكننا أن نقوم بهذا الاعداد الا اذا استخدمنا مواد موجودة في عقلنا، أي باستخدامنا لمعارفنا السابقة. ولنأخذ على سبيل المثال الجملة التالية : «ان أبي مريض»، ان من يتلفظ بهذه الجملة، يعرف بأن لأبيه مثلا خمسين عاما، وعينين زرقاوين، وشعرا أبيض، وبه نزلة رئوية، ولكن لفهم هذه الجملة فان المستمع ليس بحاجة الى معرفة مماثلة لمعرفة المتكلم، ولا ينبغي أن تظهر له الجملة المظهر الفيزيائي وطبيعة مرض الأب، ان الجملة لا تذكر له الا المعارف العامة لتي يمكن لكل واحد منا أن يربطها بهاته الكلمات الثلاث «ان أبي مريض»، ان معرفة المتكلم الفردية عن أبيه وعن مرضه لا تكون دلالة الجملة «ان أبي مريض»، ان هذه الدلالة واقعة اجتماعية : أي ما هو مشترك بين المعارف الفردية لكل الأفراد الذين يستعملون في كل مرة هاته الكلمات الثلاث. وقد صيغت الجملة لكي تبلغ هذا، لا أكثر، وهي تبلغه كما ينبغي.

وقد توصلنا الى دليل آخر تجريبي للتمييز بين المعرفة الفردية والمعرفة المشتركة من خلال الأدب الروائي. عندما أقرأ رواية تفتقر لبعض الشخصيات، فانني أتصور الكائنات والأوضاع اعتمادا على تجاربي الشخصية لتصور الكائنات والأوضاع المماثلة، وأقدر ـــ اذا كنت فنانا ـــ أن أشخص هذه الرواية، أي أن أعطي شكلا عيانيا للكائنات والأوضاع كما لو كنت قد عرفتها واقعيا. لكن لو شَخَّصَ قارىء آخر نفس الرواية دون أن يعرف تشخيصي لها فانه سيتأثر بتجاربه الشخصية، وسيختلف تشخيصه لها عن تشخيصي. نرى اذن الفرق القائم بين الفكرة التي تجعلنا نتكلم وبين الدلالة المنقولة، ان مختلف الفنانين الذين شخصوا الرواية منفصلين، كلهم فهموا الدلالة تماما : ان التواصل واحد في كل الحالات، الا أن الأفكار المثارة عند الشخصين ليست واحدة وتختلف عن أفكار الكاتب.

إن ما يميز معرفة أي فرد عن معارف الآخرين يفلت من التبليغ وقد قال فر. بولهان : «لا أحد يفهم الآخر كما ينبغي»، ولا نعدم شعراء يشتكون من استحالة التعبير عما يشعرون به بعمق، وعما لديهم من أفكار أصيلة. ان الكلمات لا تذكر إلا المعارف المشتركة، وبفضل هذه المعارف المشتركة، نتوصل الى الايحاء ببعض الأفكار الشخصية في عقول السامعين، ولكننا لا نبلغ ذلك إلا عندما تكون لهذه الأفكار الشخصية قاعدة ترتكز عليها هذه التجارب الشخصية التي عاشها بدوره من يستمع الينا ومن يبحث عن التعبير عما يتعلق بتجاربه الشخصية الخاصَّة يعتقد بأنه يمكن أن ينجح في ذلك، ولكنه هو الذي يؤمن وحده بذلك، أما الآخرون فهم لا يفهمونه : لا يمكن أن يتحقق التواصل لأنه ليست هناك معرفة مشتركة. اننا لا نعبر عن أفكارنا إلا بقدر ما نبلغها.

ونجد كذلك في الرسم وفي الموسيقى هذا البحث عن الأصالة الذي يجعل تحقيق التواصل في خطر. عندما يقول لنا إنسان ما بأنه فهم لوحة أو قطعة مُوسيقية لم نستطع فهمها، فإننا نتردد في الحكم عليه : إما أن يكون ما قاله هذا الانسان صحيحا، وفي هاته الحالة فإن له تجربة مشتركة مع الفنان سمحت له بالفهم، واما أن يكون هذا الانسان لا يفهم شيئا أكثر منا، إلا أنه أراد أن يوهمنا بأنه ينتمي الى النخبة القليلة التي تمتلك معرفة نادرة. إننا نقبل قبليا بأن الفنان أراد أن يعبر عن شيء ما، ولكن من المستحيل علينا أن نحكم عما اذا كان قد نجح في ذلك.

وما يسميه علماء التربية بالثقافة العامة هي بكل تحديد المعارف المشتركة المنبثقة عن شكل من أشكال الحضارة، إننا نتشبث بهذه الثقافة العامة لأنها تسمح لكل الناس الذين يمتلكونها بأن يتفاهموا بسهولة في جميع الأحوال. أضف الى ذلك أن الحضارة تتوحد عبر العالم، ويصبح من السهل فهمها من بلد الى آخر، لكن سيكون دوماً لمجموعات من الأفراد معارف مشتركة ليست لدى المجموعات الأخرى، وهذه الاختلافات هي التي ستعوق دوما تحقيق التواصل. فليست الاختلافات في اللغة هي سبب الاختلافات في الفكر، بل العكس، اختلافات الفكر هي سبب الاختلافات في اللغة.

وبما أن أي لغة لا تقوم بوظيفتها إلا على أساس معارف مشتركة فهذا، احتمالا، السبب الرئيسي في القلق الذي يشعر به الناس دوما فيما يخص قيمة لغتهم.

ان الدلالة بسمتها الاجتماعية تفرض حدودا هامة لإمكانية التعبير عنها : إننا لا نعبر إلا عما نبلغه، إن اللغة لا يمكن أن تفلت من الاتفاق الاجتماعي لأنها وليدته، لكن بالنسبة للعلم فان هذا التحديد أمر تلقائي : إن العلم يبحث عن الحقيقة، أي عن اتفاق المعارف، والمعارف الفردية لا تهمه إلا اذا أمكن أن تصبح ملكا عاما، وأنّي وجد هذا الملك العام، فان الناس يجدون الوسيلة للتعبير عنه.

توجد مع ذلك حدود لامكانيات اللغات، حتى فيما يخص المعارف المشتركة. لقد قيل سابقا في الفقرة الثانية بأننا نفضل أحيانا لغة أكثر ملائمة. ان رسما ما هو على العموم الوسيلة الجيدة لإيصال المعرفة بأحد الأشكال. وهناك ملاحظة مماثلة يلزم الادلاء بها بخصوص الرموز الرياضية، إن بعض الصيغ المعقدة لا يمكن أن يعبر عنها بكلمات، ونتخلص من ذلك الاشكال بطريقة يمكن تمديدها لتشمل حتى الصيغ المترجمة. فمثلا يمكن أن تترجم المعادلة ($\frac{أ}{ب}$ = ج) بجملة مثل «قسمة عدد على ثان تعطي ثالثا»، إلا أن هذا لا يمكن أن يطبق عمليا : وعلى العموم نقول «أ على ب يساوي ج»، وهذه ليست ترجمة ولكنها وصف للرموز ولوضعها على الورقة. وهذه هي الطريقة التي يلزم أن نلجأ اليها عندما لا تترجم صيغة ما لغوياً.

من الصعب أن نثبت قبليا ــ أي قبل أن نحاول ــ بأنه سيكون من المستحيل على الناس أن يخترعوا الأساليب اللغوية للتعبير عن جميع المعارف المشتركة، ولنفترض أن هذا ممكن، فيجب أن نعترف بأن الناس تراجعوا أمام هذه الصعوبة وفضلوا في بعض الحالات الأساليب غير اللغوية. إلا أن هذه الأساليب لها نفس الأساس مع الأساليب اللغوية : إنها لا تفهم إلا في نطاق ما تستند اليه من معارف مشتركة ولا تعبر إلا عما تبلغه.

7) تأثيــر الفكــر :

على الصعيد التاريخي فان تأثير الفكر في اللغة معترف به منذ أمد بعيد.

فقد خلق عدد من الباحثين في الميدان العلمي كلمات جديدة كي يتحدثوا عما اكتشفوه أو اخترعوه : منذ نصف قرن، كان اللغويون يخلطون بين الصوت والصويت وكانوا لا يستعملون إلا كلمة صوت، واذا كانت كلمة صوت هاته تناسب الفكرة، فسيكون من المستحيل تميز الصوت من الصويت، لأنه لم تكن هناك إلا كلمة واحدة، لكن الدراسات قد قادت اللغويين الى إكتشاف أنه يلزم التمييز بين حدثين، وقد وجدوا كلمة **صويت** لكي يقيموا تميزا متعادلا داخل الكلمات. ان التغيرات الاجتماعية تؤدى الى تغيرات دلالية : فاعتناق المسيحية تمثل في اعتناق مدلولات جديدة، وقد أدت هذه المدلولات الجديدة الى العودة الى طرائق لسنية جديدة : فتارة تستعير كلمات من الإغريقية، وتارة تعطي معنى جديدا لكلمات قديمة، ولا تبقى محبوسة في إطار الاستعمال القديم. ان التجارة عرفتنا على منتوجات جديدة يلزم أن تسمى، بطاطس، طماطم، شكلاته، الخ، ولكل معرفة جديدة، يجد فكرنا طريقة جديدة لكي يتحدث عنها، وهذا يعني أن الفكر يغير الاستعمال اللغوي.

وليس من الضروري أن تكون المعرفة جديدة. ففي الانجلو ــ ساكسونية، كما في اللغة الألمانية اليوم ثلاثة صيغ نحوية للتذكير وللتأنيث[1] فالألمان يعلمون جيدا بأن كلمة Backfisch مذكر ولو أنها تدل على فتاة، وأن كلمة schildwache مؤنث ولو أنها تشير الى رجل، وأن Weib محايد ولو أنها تشير الى امرأة، ان علامة التذكير أو التأنيث لا تخدع أحدا : إن المرء يحترم هذا التقليد الذي لا يضايق أحدا. ولهذا التقليد مع ذلك أساس متين، ولو أن هذا الأساس لغوي محض : ان التمييز بين الصيغ النحوية يعتمد على ما يسمى بالمتعلق L'accord، ان كلمة Backfisch مذكر لأننا نقول der Backfisch وكذلك فان Schildwache مؤنث لأننا نقول die Schildwache، وان كلمة Weib محايد لأننا نقول das weib، وبدل أن نرجع الى متعلق الضمير، يمكن أن نرجع الى متعلق النعت الذي يسبق الاسم. وكذلك كان الأمر في الانجلو ــ ساكسونية ــ، إلا أن التصريفات التي تخضع لها النعت والضمير اختفت، وهكذا اختفت امكانية الاتفاق، وكل ذلك أدى الى ضياع أساس التذكير والتأنيث النحوي، ومع ذلك فقد رأينا أنه حدث تنظيم جديد للأنواع : كل الأسماء الدالة على الذكور من الكائنات أصبحت مذكرة وكل الأسماء الدالة على المؤنث أصبحت مؤنثة، أما الأسماء الباقية فأصبحت محايدة. إن الاستعمال الجديد للأنواع قام على أساس معرفة الجنس. وهذه المعرفة لم تكن جديدة، ولكنها تمكنت من أن تفرض نفسها وذلك نظرا لضياع الأساس القديم للأنواع. لقد أظهر لنا هذا المثال الصراع بين اتجاهين : الصراع بين احترام التقليد وبين الرغبة في جعل اللغة في ارتباط مع الفكر.

ويمكن أن نعثر على هذا الصراع في بعض الأخطاء : وقد نشر هـ. فرى (نحو الأخطاء) Grammaire des Fautes (1929) الذي بين فيه أنه بجانب الأشخاص الذين يلتزمون بالاتباع الدقيق للتقليد، هناك أشخاص لهم ميل الى تغيير الاستعمال حتى يخضع لبعض الميولات النفسية. وقد أرجع «فرى» الأخطاء المفحوصة إلى الحاجة للتشبيه والتمييز، والايجاز، والثبات، والرغبة في التعبير. وغالبا ما حدث في الماضي ان تعدلت لغة ما بفعل تأثير مماثل.

وفي نفس السياق ينبغي ذكر مشكلة وحدة الجملة. ان كل حديث كيفما كان طوله ينقسم الى وحدات نسميها جملا (أو معادلات للجملة، حسب بنيتها). ويطبق عدة أشخاص نفس التقسيم بصورة رتيبة، إلا أن الذين يعتنون بلغتهم، الذين ينتبهون لعطائهم، يخضعون لمبدأ.

وقد حاولنا استخلاص هذا المبدأ، اذ كان يعتقد أحيانا بأنه يرتبط بمبدأ منطقي أو سيكولوجي : فعرفت الجملة كتعبير عن حكم. وقد تم تجاهل وقائع كثيرة، فبجانب الجمل التي تعبر عن حكم هناك جمل أخرى تعبر عن أشياء أخرى : تعبر عن سؤال، أو عن أمر، أو عن رغبة. وقد ادعى فريق آخر من النحاة بأن كل جملة تعبر عن معنى كامل، وهذا يصدق على الحكم والأمثال، لكن هناك عددا من الجمل لا تستجيب لهذا التحديد : لنفترض أننا وجدنا جزءا من رسالة يحمل فقط الكلمات التالية : «سأحدثه عن ذلك غدا»، ان هذه الجملة صحيحة لكن لكي نعرف ماذا تعني الكلمات (أنا، هـ، عن ذلك، غدا)، يجب أن نعرف بقية الرسالة. لا تقوم وحدة الجملة على أساس وحدة الفكرة المعبر عنها، ان أي جملة ليست إلا جزءا داخل حديث ما.

فكما أن مسيرة طويلة تقسم إلى مراحل لاراحة الماشي، كذلك فان حديثا طويلا يقسم الى جمل لتيسير الحوار بين متحاورين، وخصوصا بالنسبة للمستمع : ندبر وقفات لكي نعطي لمستمعنا الوقت لتأويل كلامنا. وهـذا مثـال نموذجي مستعـار من جان جيونو Jean Gionoفـ (Pour saluer Melville).

«إن التقطيعات الداخلية الرهيبة تثير بصفة دائمة الناس ضد الالهة والصيد الذي يقومون به من أجل النصر الالهي لا يتم أبدا بأيد فارغة. مهما قيل عن ذلك».

إن النقطة الموجودة قبل (مهما قيل عن ذلك) تظهر رغبة جيونو في إيجاد وقفة، ومع أن كل نحوى سيقول بأن (مهما قيل عن ذلك) جملة تابعة وهي تشكل جزءا من الجملة التي سبقت النقطة. فان لجيونو سبباً ما جعله يحدث هذه القطيعة : إنه كان يريد أن يعطي الوقت للقارىء حتى يصوغ اعتراضه عليه، وكان يريد القول مع ذلك بأن أي اعتراض ليس صالحا. ان الفكر يحرف أحيانا الاستعمال اللغوي.

ولنفترض الآن أننا وضعنا عشرة أشخاص أمام لوحة واحدة وطلبنا منهم أن يعطونا عدد الجمل اللازمة لوصف المشهد المعروض، إن هؤلاء الأشخاص سيحرجون للاجابة قبليا، وعندما يصفون اللوحة فعلا فان عدد الجمل المستعملة سيختلف من شخص الى آخر. إن تقسيم حديث ما إلى جمل، عندما لا يكون هذا التقسيم بصورة رتيبة، يستجيب لخطة ترتكز أساسا على معرفة التأثير الذي نمارسه على المستمع عندما نتحدث. إن تقسيم أحاديثنا يتوقف على كل واحد منا، ويمكننا أن نسترسل في الحديث ببساطة بتقليد من هم أكبر منا سنا دون تفكير، ولكن لو أردنا ذلك فإن فكرنا ينظم هذا التقسيم كما سمعه. ان الكلام يخضع للغة.

8) تأثير اللغــة :

قد يحدث أن بعض العبارات بإمكانها مغالطة الفكر. فلو قلت «ان لون الطوابع البريدية تغير» فيمكن أن يعتقد مستمعي بأن لون بعض الطوابع قد تغير بفعل تأثير الشمس أو بفعل مادة كيميائية، مع أني أريد القول بأن لون الطوابع الجديدة يختلف عن القديمة، إن الخطأ ممكن لأن العبارة تسمح بتأويلين، إلا أن مستمعي لا يضطرب إلا اذا جهل الوقائع التي أعرفها. وكذلك الأمر عندما نقول للأطفال بأن «الشمس تطلع»، إذ يعتقدون بأننا نصف حركة الشمس، ولكن عندما يعرفون الوقائع الفلكية، فإنهم يربطون معنى آخر بهذه الجملة. أخيراً يمكننا أن نستعيد هنا الجملة المشروحة في الفقرة الثالثة : «لكي تتكلم لغة أجنبية جيدا، فيلزم أن تفكر بهذه اللغة»، إن هذه الجملة لا يمكن أن تخطىء إلا من لا يعرف وقائع الازدواجية. وعلى العموم فإن الكلمات لا يمكن أن تغالط الفكر إلا اذا كانت مصدرنا الوحيد للمعرفة، إن كل مصدر آخر يسمح لنا بتحقيق الخبر اللغوي.

إلا أن من يؤكدون أن استعمال لغة ما يساعد على التقدم العقلي لا يحلمون فقط بهذا النوع من الوقائع. إنهم يحلمون أساسا بكون الانسان يتميز عن الحيوان بلغته المنطوقة وتقدمه العقلي في آن واحد، وقد تساءلوا عن العلاقة بين هاتين الخاصيتين.

عندما نتحدث عن اللغة المنطوقة، فإننا نشير إلى أن جملنا مركبة من عناصر لكل منها وظيفة داخل وحدات التواصل هاته. وقد رأينا بأن بنية الجملة هاته لا تتطابق مع بنية مماثلة وجدت عليها أفكارنا، توجد مع ذلك بعض الرموز التي تتطابق مع بعض الأفكار، ولكن ليس لكل رمز مطابقهُ العقلي، ومن ناحية أخرى فإننا لا نمتلك أية وسيلة لإثبات ما اذا كانت فكرة ما بسيطة أو معقدة، في حين أن الأمر بالنسبة للكلمات واضح، إن معنى أي كلمة معقد دوما، كما يكشف عن ذلك التعريف الذي يعطيه لها القاموس. من المسلَّم به أن الفكر ينظم أفكارنا وخلافا لهذا فان اللغة لا تنظم العلامات، إن اللغة لا تشرط الفكر.

وقد حاول البعض اثبات تأثير اللغة بدراسة الكائنات التي لا تتمتع بلغة. فقد عرفت حالة الأطفال الذين ربتهم الذئاب، إذ اعتقد هؤلاء بأنهم استطاعوا أن يخرجوا بنتيجة وهي أن الطفل اذا لم يتعلم الكلام قبل سنين معينة، فإنه سيفقد نهائيا بعض إمكانيات تطوره العقلي. إلا أن هذه النتيجة بعيدة عن الصحة : فقد وصف ك . دفيد في («جريدة علم النفس الأمريكية») حالة فتاة حجزت مع أم خرساء حتى السنة السادسة والنصف من عمرها، وقد بدت خرساء عندما اكتشفت، اذ لم تكن تخرج إلا صيحات غير منتظمة، إلا أنها في ظرف عامين استطاعت أن تتدارك كل تأخيرها. وهناك حالات أخرى من هذا النوع ستكون ضرورية حتى يمكننا استخلاص النتائج.

إن حالات الصم ــ البكم ليست قاطعة بهذا الصدد إذ يمكننا أن نعلمهم التواصل بغير الكلام وبعضهم، مثل هيلين كيلير، استطاع أن يحصل على تطور طبيعي. لم يكن بالإمكان قط دراسة أصم ــ أبكم لم يستطع أن يتواصل مع أي كان . إننا نبقى في حدود افتراضات.

عندما يتعلم الطفل الكلام، فيمكن أن نعتقد بأن الجهد الذي يقوم به لتقسيم جملنا هو التمرين الجيد، الذي يلزم لتطوير ملكاته، يلزمه أن يحلل الأوضاع المعقدة حتى يستخلص العناصر التي يرمز إليها كلامنا، فمثلا لو سمعنا نقول **البارحة**، فينبغي أن يقوم بمجهود شاق : يقارن بين مختلف الجمل التي سمع فيها هاته الكلمة وبين مختلف الأوضاع التي استعملت فيها هاته الجمل. إن القدرة على التحليل يلزم أن تتوفر لديه، ولا يمكن أن يكون الكلام إلا مناسبة لتمرين ذاته. ومن جهة أخرى، لو قبلنا بأن تحليل كلام الراشدين يطور فكر الطفل ويؤدى به إلى التساوي مع فكرهم، فإننا لا نقوم إلا بتحويل المشكل، لأنه ينبغي أن نتذكر بأنه يلزم الانسان يوما ما أن يخترع لغة يتكلم بها، وهذا الاختراع يتضمن الوجود القبلي لفكر قادر على خلق اللغة المنطوقة.

إذا لم نراع انتظام الجملة، واذا لم نهتم بالجملة بصفتها وحدة، فيمكننا أن نقوم بملاحظة هامة : لنأخذ حالة الانسان الذي يستخدم لغته، لا للتواصل، وإنما ليعبر عن أفكاره لنفسه، ولنفترض أنه أراد أن يعبر عن أفكار جديدة، أي أفكار لم يسمع قط التعبير عنها من قبل، أفكار توصل اليها باستدلال عقلي، إن كل من قام ببحث علمي وجد نفسه في مثل هذه الحالة عند صياغة نتائجه : يتعين علينا أن نجد طرائق تقليدية. إن المنهج معروف جدا : إنه بعمل لا شعوري نقوم بابراز جمل كما لو كنا نقوم بعملية تواصل، وتصبح هذه الجمل وقائع موضوعية باستطاعتنا معرفتها ودراستها كما لو كانت تتعلق بجمل منطوقة من طرف أفراد

آخرين، وبامكاننا أن نُثبِتَ ما اذا كان معنى هذه الجمل يتطابق جيدا مع افكارنا، واذا لم تعجبنا تلك الجمل، فاننا سننتج جملا أخرى. وتستمر عملية البحث هذه حتى نشعر بأن الصيغة المستعملة تتطابق تماما مع الفكرة المراد التعبير عنها. وابتداء من اللحظة التي نتوفر فيها على جمل مختلفة مقبولة، فإننا قادرون على المقارنة بينها، ونثبت ما اذا كانت متماسكة، واذا اقتضى الأمر فاننا نوفق بينها ونبرز ما هو مشترك بينها، وهكذا سنرتقي درجات في التجريد. ان الكلام يظهر كوسيلة لتثبيت الأفكار، ولحفظها في شعورنا في نفس الوقت. ولو أن اللغة لا تسمح إلا بهذا، فإنها مع ذلك مساعد ذو أهمية كبرى لفكرنا.

إن الجمل التي اعتمدنا عليها لموضعة أفكارنا، ولدراستها، يمكن أن ننطق بها ذهنيا، أو بصوت مرتفع أو تكون مكتوبة، ان هذه الاختلافات لا أهمية لها بتاتا، لكن من الأفيد أن نعيد هنا بأن الالتجاء الى اللغة الداخلية لا يتطابق مع ممارسة التفكير. ان اللغة الداخلية هذه عادة ما ترافق لا إراديا ممارسة تفكرنا، وكذلك الأمر بالنسبة للحركات التي يقوم بها «اللاترابيون» حتى يتواصلوا بصمت انها حركة عادية لأنه ليس بنادر أن نرى (لا ترابيا) يقوم بحركاته مع أنه وحيد، وهذا كأي إنسان آخر يتحدث إلى نفسه، إن هذه الحركات تثبت أنه يفكر، لكن لا يخطر ببال أحد أن يطابق بين الالتجاء الى الحركات والفكر.

ونميز كذلك بين العدد واسم العدد. إن مدلول العدد يوجد لدى الحيوانات، لكنها لا تمتلك ترقيما، إنها لا تميز إلا الأعداد الأولى. وبالعكس، فان الانسان يستطيع أن يشعوذ بالأعداد لأنه أعطاها أسماء. أن تعد يعني أن تستظهر الأعداد في ترتيب وأن تكون جدول الضرب محفوظة عن ظهر قلب. وبفضل هذه القدرة اللفظية Verbalisme يكون الجبر ممكنا، ويكون العلم دقيقاً.

وفي النهاية نؤكد بأن وجود اللغة الباطنية يفترض الوجود المسبق للغة اجتماعية : فبتقليدنا للحوار الاجتماعي بواسطة مناجاتنا لذاتنا يمكن أن نغني حصيلتنا العقلية. إن الكلام لا يصبح مساعدا للفكر إلا بعد أن يكون أداة للتواصل، وهذا يعنى أنه يتعين الاحساس بالحدود التي يفرضها التواصل في اللحظة التي يستخدم فيها الفكر اللغة الداخلية.

9) خاتـــمة :

ان الوقائع التي عولجت هنا تسمح لنا بأن نحدد بالتأكيد علاقات بين الفكر والأفكار من جهة وبين اللغة والكلام من جهة أخرى.

إن لوحدة الكلام، أي الجملة، بنيتها الداخلية التي لا تتقيد بالفكر، ولو أخذنا الجملة بصورة اجمالية، فسنجد أنها تستجيب لمعظم الاحتياجات التواصلية، وقد ملئت الفجوات بأساليب تواصلية أخرى. كل أسلوب تواصلي، كان لغويا أم لا، فانه نتيجة اتفاق اجتماعي : إنه قائم على أساس اتفاق المعارف، أي على الحقيقة، وهو لا يعبر إلا من حيث إنه يحقق التبليغ. إن الفكر وجد قبل اللغة، وميدان أفكارنا أوسع بكثير من ميدان كلماتنا، ويمكن أن نمارس التفكير بدون الاعتماد على الكلمات، ولو أن التفكير يترافق مع كلمات، فان عمله

ليس مشروطا بالكلمات المستعملة. ان الفكر يستخدم الكلام لموضعة الأفكار، ولتنظيمها ولتجريدها. وأخيرا فان الفكر يمكن أن يؤثر في تطور اللغة.

ان اللغة لا تؤثر في الفكر إلا استثنائيا، وطبيعيا فان اللغة في خدمة الفكر الذي ينظمها ويستخدمها : واللغة لم توجد لهذا فقط، انها وسيلة للتأثير في الغير. ان الانسان المتكلم L'homo Loquens ليس إلا مظهرا خاصا للانسان الصانع L'homo Faber.

ترجمة : حميش محمد توفيق

هوامش :

1) Trapiste الاترابي : أحد رهبان دير لاتراب الممتنعين عن الكلام (المنهل)

2) رعادة Torpille : جنس أسماك بحرية مكهربة إذا مسها الانسان خدرت يداه حتى يرتعد ما دام السمك حيا. (المنهل).

فاضـل يوسـف

مقالات في المسرح المغربي (2):

المسرح التقليدي : عناصره الفكرية والجمالية .

وجد مسرحيونا الأوائل نظاما مسرحيا جاهزا، أولا عبر بناياته وشكل إدارته البيروقراطي ثم عبر المسرح التقليدي الفرنسي أو الاسباني وأخيرا وبشكل أعم عبر نظام المسرح الاغريقي الذي وضع له أرسطو نظاما وتقنينا صارمين.

ليس مصادفة في شيء أن ينطلق المسرح في المشرق العربي من موليير ثم بعدها بمائة سنة يتبع المسرح المغربي نفس النهج ليعود إليه مرة أخرى خلال الموسم الأخير. وبما أنه من غير الممكن الحديث هنا عن ظروف مجتمعية متشابهة فإنه يمكن أن نثبت هنا بشكل أولي أن ميكانيزم المسرح التقليدي استطاع أن يجد تربة في كل الكيانات التي تشكلت فيها الدولة كطبقة منفصلة عن المجتمع وسنت دساتير وقوانين وقواعد أخلاقية وجعلت منها مقاييس حسبها يقاس الخير والشر.

تاريخ موجز للمسرح التقليدي :

من المتعذر إثبات قائمة بكل المسرحيات التي تم عرضها منذ أكثر من عشرين سنة. تاريخ المسرح التقليدي بالمغرب لا يمكن الاشارة إليه إلا عبر بعض الأسماء وبعض الأعمال التي لم تشكل تحولا من أي نوع بقدر ما كانت علامة على استمرار نمط معين من الانتاج المسرحي.

المسرح التقليدي ليس فقط المسرح الرسمي، مسرح «الاذاعة والتلفزيون»، أو الفرق الحرة أو الشبه حرة. فكثير من العروض التي قدمتها فرق الهواة تندرج تحت نفس الاطار. إن التعارض بين مسرح رسمي ومسرح للهواة تعارض مفتعل ولا أساس له في الواقع. إن «التناقض بين هذا المسرح وذلك» كوميديا انتهت منذ مدة والذي يستمر الآن هو وجهها الآخر، المأساوي بعيدا عن الوضع القانوني والامتيازات المادية فإن الصراع يقوم بالأساس حول مفاهيم معينة للمسرح.

— كتب لعلج عشرات المسرحيات ! إما عن موليير أو غيره وإما على نفس المنوال. وقدم البدوي عشرات المسرحيات إما عن موليير أيضا أو غيره. وإما على نفس النسق.

— ضمن المهرجان العاشر لمسرح الهواة سنة 1969 نالت فرقة العمل المسرحي لمدينة مكناس الجائزة الأولى عن مسرحية : كبارها عند صغارها.

— وخلال الموسم الأخير 80 — 1979 شهدت قاعات المسرح والسينما رواجا هائلا لعدد من المسرحيات : بنت الخراز، سعدك يامسعود، الحكيم قنقون، حفيد مبارك، لهبال في الكشينة ..

إن العلاقة التي تنشأ بين المتفرج والعرض المقترح هي في كل المسرح المغربي (على سبيل الحصر فقط) علاقة واحدة، أحادية الاتجاه. وهي علاقة فرضتها نوعية هندسة القاعة والاضاءة وظروف العرض وهي علاقة تجعل السلطة كاملة في يد الممثل، أي بشكل غير مباشر في يد المؤلف. فالنقاش اذن سينصب بالأساس حول نوعية العلاقة والغاية المتوخاة منها (ما وراء العلاقة) وهو الشيء الذي جعل التصنيف أعلاه ممكنا.

كبارها عند صغارها كنموذج أولي

قصة عاشقين. فتاة من أسرة ثرية وفتى فقير. المشكلة الرئيسية بالطبع هي هذه العلاقة بالضبط والمسرحية هي المحاولات المتعددة لاقناع رب الأسرة بشرعية هذه العلاقة.

1 ـــ العائق الأساسي : التفاوت الاجتماعي. المتفرجون يشعرون أن هناك تفاوتا اجتماعيا. تفاوت موجود في الواقع بل ويثير لدى المتفرج حساسية ما. ومن هذه الزاوية يتم التعاطف مع العاشقين. والسخط على الأب. وتعترض العاشقين عراقيل متعددة أي أن الاحساس الذي تولد لدى المتفرج (الاحساس بالتفاوت الاجتماعي) يتم شحذه وتعميقه كما يقول أوغوسطو بوال في معرض حديثه عن النظام القهري التراجيدي لدى أرسطو ».

2 ـــ يسير المخطيء (الأب) في طريق اكتشاف أخطائه. يتعنت ويتردد كثيرا حتى يصل إلى تلك اللحظة التي يعترف فيها بغلطته ويتقدم نحو الجمهور أو نحو العاشقين (وهو نفس الشيء) ليقول : لقد فهمت غلطتي الآن....
(اعتراف طويل). من شأن هذا أن يدفع المتفرج إلى الشعور بأنه لا يرغب أن يجد نفسه في مكان هذا الثري فيشعر نحوه بنوع من الشفقة ومن خلال هذا الانفعال وبواسطته يتم الانتقال إلى المشهد الأخير

3 ـــ النهاية السعيدة. المصالحة والزواج. يشترك الجميع في هذا الفرح (ممثلين و متفرجين) الذي يكون متوقعا منذ رفع الستار.

أوغوسطو بوال يعيد قراءة أرسطو (1)

ما يطرحه أوغوسطو بوال في المقال « النظام التراجيدي القهري الأرسطي »، يساعدنا كثيرا في التعرف على الأسس العميقة التي يقوم عليها هذا النظام .

لقد وضع أرسطو نظاما صارما لترهيب المتفرج وإلغاء ميولاته « الهدامة » (رغباته الممنوعة). هذا النظام لا زال معمولا به بشكل واسع ليس في المسرح التقليدي فحسب بل في المسلسلات التلفزيونية وأفلام رعاة البقر : السينما و المسرح والتلفزة هي أرسطيا موحدة لقهر المتفرج » يكون الوضع هكذا بالذات لوجود عدم المساواة وعندما توجد اللامساواة فإنه لا أحد يحب أن تتم على حسابه. يجب إذن العمل على إبقاء الناس سلبيين تجاه مقاييس اللامساواة هذه. كيف الوصول إلى هذا الهدف ؟ إنه من المتعذر إبقاؤهم في حالة الرضى عن الوضع القائم. لهذا يعتمد على وسائل القمع المتعددة : السياسة البيروقراطية، العادات، التقاليد، التراجيديا اليونانية.

عندما تحيد الطبيعة عن أهدافها يتدخل العلم والفن. وللانسان كجزء من هذه الطبيعة غايات معينة : الصحة، حياة منسجمة داخل الدولة، السعادة، الفضيلة الخ . عندما يحيد عن هذه الغايات يتدخل فن التراجيديا. هذا التصحيح لأفعال الناس ما يسميه أرسطو « التطهير ».

جوهر وجود التراجيديا في كل أجزائها ـــ الكمية والكيفية ـــ رهين بالهدف الذي تسير إليه : التطهير «يتم هذا عبر ايقاظ احساسات معينة والاحساسات المتيقظة خلال العرض لا يتم محوها بصفة دائمة ونهائية : للعرض مفعول المسكن لمدة معينة وخلال هذه المدة يمكن لكل النظام أن يستريح. الخشبة اذن تمكن من التفريغ السلبي غير الضار والممتع لغرائز تقتضي تلبية ما. هذه التلبية يكون مسموحا بها عبر مسرح متخيل أكثر منه في الواقع».

والتطهير يتعدى إثارة انفعال الشفقة والخوف، إلى غرائز أخرى « لا إجتماعية » أو ممنوعة اجتماعيا. إن ما يتم تطهيره ليس دائما الخوف أو الشفقة، إنما إحساسات أخرى متضمنة فيهما ــ يتم الشفاء اذن عبر الاثارة ــ يذهب بوال بعد هذا إلى الميكانيزم نفسه لينقب في طريقة عمله :

البطل يرتكب غلطة والغلطة التي يرتكبها يتم تقديمها على أساس أنها سبب سعادته (أوديب يصير ملكا محبوبا وسعيدا بعد قتل أبيه والزواج من أمه) ثم يذهب العمل المسرحي نحو تشجيع هذا الخطأ.

يبدأ العرض. يدخل البطل فتنسج بينه وبين المتفرج علاقة ما (هذه العلاقة هي تفويض المتفرج للشخصية المقدمة كل سلطاته العملية).

وسبط دهشة الجميع تكشف تصرفات البطل كما قلنا سابقا عن غلطة ما. ونعلم أنه عن طريق هذه النقيصة وصل البطل إلى ما وصل إليه من المجد.

هذا النقص التراجيدي الذي يسكن المتفرج بمقتضى الرابط الذي أصبح يجمع بينهما يتم تشجيعه اذا. وفجأة يحدث شيء ما. (أوديب مثلا يعلم من تريزياس العراف أن المجرم ليس غير أوديب نفسه). تميل المسرحية هنا نحو التدهور.

وهو ما يسميه أرسطو الانقلاب : تغير جدري في الشخصية والمتفرج الذي رأى حتى الان اعوجاجه هو نفسه يُشَجَّع أصبح الان يشعر بالرعب يكبر بداخله. والبطل في الجهة الأخرى يأخذ الطريق الذي سيؤدي به إلى الهلاك.

إن اهمية الانقلاب تكمن في أنه يجعل الطريق المؤدي من السعادة إلى الهلاك طويلا « بقدر ما تكون النخلة عالية تكون السقطة أكثر إيلاما » (مثال برازيلي يسوقه أوغوسطو بوال).

يعترف البطل بغلطته (وهو الجزء الثالث والأخير) ومعه المتفرج طبعا بنفس التصرف السلبي يبقى للمتفرج امتياز أساسي وهو أنه لم يقم بالفعل مباشرة وانما عن طريق شخص اخر ولن يجري عليه العقاب .

إن نظام أرسطو هذا استطاع الاستمرار بسبب فعاليته الكبرى. إنه نظام ترهيب صارم تتغير بنياته ألف مرة حتى ليبدو أحيانا صعبا التعرف على العناصر المكونة لها (تجتمع في بطل واحد كل شرور العالم وبسبب خصلة واحدة استطاع الحفاظ عليها ينجو من الهلاك وتكون إذ ذاك النهاية السعيدة)

إن النظام يتغير ويتلون بألوان كثيرة ولكن تركيبه الداخلي يستمر. يبرز في التلفزة والسينما والمسرح في أشكال مختلفة وبوسائل متعددة ومتنوعة.

نظام ذو حدين

بعد هذا لابد من الالحاح على نقطة أساسية وهي أننا بصدد هذا النظام لا نطلق أي حكم قيمة. إنه نظام يوجد ويكون فعالا في كل كيان اجتماعي ذي قواعد أخلاقية وحقوقية ثابتة. (رأسمالية. اشتراكية...) إنه نفس النظام مثلا الذي نجده في المسرحيات الصينية الكبرى لأيام ما بعد الثورة ويمكن على هذا الأساس اعتباره نظاما ذا حدين. إنه غالبا ما تحتاج جماعة ما لتوصيل رسالتها إلى مخاطبة عواطف المشاهد وإحساساته وقد تكون هذه الرسالة مكرسة لأوضاع كما قد تكون مقترحة لأوضاع جديدة ولغاية التوضيح أسوق المثالين التاليين:

1 ــ بنادق الأم كارار لبرتولت بريخت :

يكتب بريشت : « إن مسرحية من هذا النوع (ذات تأثيرات أرسطية) مثل الشرر، الذي يفجر برميل البارود على هذا ينصح دون ريب بممارسة تأثيرات أرسطية، عندما يلعب الادراك دورا صغيرا نسبيا، بسبب توفر وضع عام شيء محسوس ومعروف ».[2]

فعل بريخت نفس الشيء أثناء الحرب الأهلية الاسبانية .« كتب المخرج سلاتان دودوف في السنة الأولى لاندلاع الحرب الأهلية الاسبانية إلى بريخت يحثه على تقديم المساعدة إلى فرقته في باريس والتي كانت مكونة من الممثلين والهواة الألمان المنفيين » (3) وكتب بريخت مسرحية بنادق الأم كارار : أرملة اغتيل زوجها بعد عصيان. تخاف على ابنيها من الذهاب إلى الجبهة. تراقب أحدهما من النافذة. إنه يصطاد السمك في البحيرة نحن أمام حالة خوف يتم تصعيدها حسب التعريف الأرسطي حتى حدودها القصوى. الخوف من الحرب : المذياع عند الجيران يذيع أخبار الفاشيست. أخوها بيدرو يطالب بالبنادق التي تخفيها كارار، الزوج الذي اغتيل نتيجة عصيانه. نحن أيضا نخاف من هذه الحرب (تقول الأم : نحن قوم فقراء. والفقراء لا يذهبون الى الحرب). إن الرحلة طويلة وشاقة بالفعل من الخوف حتى الشجاعة. هذا التحول يساهم فيه بشكل حاسم موت الابن الذي في البحيرة بإحدى قذائف الفاشيست ثم تميل المسرحية نحو النهاية المنطقية التحرر من الخوف والرغبة الصادقة التي نشعر بها جميعا في تقديم المساعدة من أجل القضاء على الظلم. (تقول الأم : إنهم ليسوا بشرا، إنهم جرب، ويجب أن يحرقوا مثل الجرب)

أما المثال الثاني فهو نقيض الأول. وسنتعرض لبعض النماذج التي يحفل بها تاريخنا المسرحي الصغير.

كيف يمارس المسرح التقليدي سلطته

1 ـــ المسرح التقليدي يعتمد كلية علي الاندماج. اندماج الممثل في دوره. لأنه بقدر ما يكون الاندماج تامابقدر ما يكون فعالا ويكون الدرس الأخلاقي مستوعبا.

2 ـــ عندنا، يكون الدرس الأخلاقي مستوعبا بسهولة أكبر ضمن هذا المسرح لأنه بالأساس مسرح سمعي معتمد على النص إذا كانت الأمية إحدى أسباب هذه الحالة فإن تقوية هذا الجانب والتركيز عليه قد ساهم في إرسائها وإقرارها. ومن هنا يسيطر المؤلفون على المسرح المغربي ويمارسون سطوتهم وجبروتهم (لعلج : مؤلف. مخرج ـــ البدوي : مؤلف. مخرج. ممثل ـــ الصديقي : مخرج. ممثل. مؤلف)

3 ـــ عناصر أخرى تجعل شكل المسرح التقليدي فعالا : يلتقي المسرح التقليدي مع المتفرج الذي يقدم له عرضه حول مفاهيم ايديولوجية واحدة يختلفان في بعض جوانبها الثانوية ويتفقان في جوهرها إنهما ينتميان لنفس المنظومة الأخلاقية والثقافية وهي التي تجعل العرض ممكنا (الدولة هي التي تشرف على إنجاز العروض أو الاشراف عليها أو تسهيلها إن حياد الدولة كلام ليس له أي معنى)

عندما تتطرق مسرحية للخير والشر أو اليمين واليسار فإن المتفرج بشكل أو بآخر ينطلق في فهمه لهذه المقولات من قوالب جاهزة ومقاييس معينة وهي في نهاية التحليل نفس مقاييس ومعايير الايديولوجية الرسمية (فبالنسبة للتقاليد يقاس الخير والشر ـــ وبالنسبة للدين والدستور يقاس اليمين واليسار)

4 ـــ إن الأجزاء الثلاثة للمسرحية هي القالب الوحيد الممكن لهذا المسرح تتغير الحكايات في الأفلام والمسلسلات المصرية مثلا ونجد في النهاية أنها تسوق نفس الحكاية : لأنها تعبر في آخر تحليل عن ايديولوجية واحدة : تعدد الصيغ بتعدد الحكايات ويبقى الدرس الأخلاقي واحدا.

في حديث لبريشت عن مسرح جان أنوي يقول : ما يميز هذا المسرح هو طابعه المحافظ. ففشل جان أنوي (أو الحلقة الضعيفة في مسرحه) هو أنه صب مضامينه الجديدة في قوالب ارستقراطية عتيقة(4) أي أنه حتى عندما تكون المضامين متقدمة فإنها تسقط في إسار المسرح التقليدي التي اعتنقت أشكاله.

5 ـــ وأخيرا فإن سلطة المسرح التقليدي تنبثق من اعتمادها على ما هو قائم. أي على متفرج اليوم كما عجنه التاريخ والسياسة والدين. « إن انسان اليوم يعرف القليل عن القوانين التي تتحكم في حياته. وهو يستجيب كجوهر اجتماعي عاطفيا في الغالب.. لا يملك صورة صحيحة عن هذا العالم يستطيع على أساسها أن يحقق أمله في النجاح ».(5)

أربعة نماذج

ازدهر في الأيام الأخيرة ما يمكن أن نطلق عليه تجاوزا الكوميديا الاجتماعية. ويعرف هذا المسرح رواجا كلما انحسر المسرح المتضمن للحقيقة التاريخية (والذي هو مسرح تجريبي بالأساس). يحدث عندنا في المواسم الأخيرة ما يحدث في مصر منذ سنين وما حدث في فرنسا قبل ذلك بكثير.

ليس للكوميديا ضمن تاريخ المسرح غير ظهور مفاجيء ومتقطع وتكون لها حسب هذا الظهور نفس الهيبة التي للتراجيديا عندما تتعدى حافة إثارة الضحك. موليير دفن ليلا وخلسة. وفي زمانه كان الممثلون لكي يضمنوا ميتة مسيحية يرددون : أقسم بالله، ومن كل قلبي، وبكامل حريتي، ألا أمثل الكوميديا بقية حياتي.

يعود عندنا المسرح من حيث بدأ : موليير و « الكوميديات الخفيفة » كيف يفسر هذا ؟ نفس المسرح الذي ازدهر بالمغرب منذ أكثر من عشرين سنة : بنت الخراز، سعدك يا مسعود، الحكيم قنقون، هبال في الكشينة.

هذه الأعمال وازتها دعاية مكثفة. أنتجت مباشرة من طرف مسرح كذا أو مسرح كذا أو قدمت لها جميع التسهيلات والمساعدات في العروض والقيام بجولات معززة مكرمة إلى جانب هذا قدم نفس الأشخاص مسرحيات متلفزة (الشرع عطانا اربعة، الخيمة ـــ عملان كتبا منذ زمن ـــ بنت الخراز) إن هذه الأعمال تمثل مؤسسة ايديولوجية متكاملة. إن ظهورها في فترة الديمقراطية الجديدة يجعلنا نرى فيها الاطار الأمثل الذي جسد مرحلة الديمقراطية هذه بنت الخراز : الصراع الطبقي.
سعدك يا مسعود : الانتخابات
الحكيم قنقون : صراع الأشرار والطيبين
هبال في الكشينة : محنة العمال المهاجرين.

بنت الخراز :

موضوع مستهلك تماما. حب رب البيت للخادمة ـــ حب الخادم للخادمة. ثم المشكلة الرئيسية : الزوجة التي تستضيف شخصا غريبا في ثياب امرأة. ستدور كل الأحداث وتبني كل المقالب المسرحية (على طريقة الفودفيل) من أجل اكتشاف هوية هذا الشخص.

1 ـــ توظف كل الوسائل لتغليط المتفرج وجعل الشخص الغريب كما لو أنه عشيق للزوجة. مهما يكن مصطنعا فإننا نؤمن به. من أجل هذه الغاية توظف المواقف التالية : شك الزوج المفرط. تواطؤ الزوجة والرجل الغريب على عدم ذكر العلاقة التي تربط بينهما ليس للمحيطين بهما وإنما للجمهور. إن فعلا كهذا سيخل بكل البناء الدرامي.

2 ـــ الحدث المفاجيء : اكتشاف أن المرأة المزعومة ليست في النهاية سوى رجلا . ومن ثم إتهام الزوجة بالخيانة.

3 ـــ دخول الرجل في ثيابه العادية (ثياب العمل المتواضعة). يعترف أنه أبو الزوجة ولأنه فقير الحال لم يستطع أن يزور ابنته في واضحة النهار خوفا من إحراجها.

إننا نجد أنفسنا أمام نفس النسق الأرسطي الذي يستهدف هنا تخليص المتفرج من الشعور بكون الفقر شيئا عيبا أو حراما الفقر مسألة عادية ولا داعي للخجل أو الشعور بالذنب ـــ إن هذه الخلاصة تأتي مطابقة وفي اللحظة التي يشعر فيها المتفرج بالارتياح نتيجة اكتشاف هوية الرجل. على هذا الأساس تتم المصالحة والنهاية السعيدتين.

والذي سيدفع هذه الخلاصة إلى أن تكون أكثر فعالية هو العلاقات الهامشية التي نسجت بين الشخصيات الأخرى، منها : حب الخادم للخادمة الذي يبدو مشروعا ومرحاً. حب رب البيت للخادمة الذي

يبدو نشازا وغير ممكن التحقق كل هذه التناقضات والانسجامات المصطنعة تستهدف منذ البداية المواقف الختامية حيث تأتي كثير من الاعترافات الأخرى ويحدث الانسجام والوئام التامين.

سعدك يا مسعود

العيدية شابة ترملت إثر زواجها من أحد الأثرياء لأجل نقوده. اختارت بعده شابا نجارا، اسمه مسعود، زوجا لها. ولتتم رغباتها قررت أن تجعل منه رجلا مهما، وذلك بترشيحه للانتخابات ولأجل هذا الغرض تعاقدت مع سمسار ليقوم بالدعاية، وجلبت كاتبة خاصة ستقوم أيضا بدور الخادمة، وهي فتاة ثقيلة السمع ضعيفة البصر. مسعود له أخ يشبهه اسمه سعيد. نعرف منذ البداية على الطريقة الكلاسيكية (بواسطة رسالة) أنه سيأتي لزيارة أخيه. هذا الأخ مثقف. عندما يحل بالبيت تعرض له العيدية مهمة النيابة عن أخيه في الاتصال بالناس لضمان النجاح لأخيه في الانتخابات فيقبل وعلى هذا الأساس تطرح مهمة جديدة وهي تنحية مسعود عن الأنظار حتى مرور الانتخابات لتسهيل المهمة خصوصا وأن هذا الأخير يرفض رفضا قاطعا أن ينوب أخوه عنه بعدما تبين له بعد نزوله إلى الناس. أنه هو وحده القادر بالفعل على تفهم مشاكلهم وحلها.

يتم تنفيذ المخطط حسب ما هو مرسوم. وعندما يعود مسعود بعد الحملة الانتخابية يطلق زوجته. سترحل الخادمة هي الأخرى بعد أن تبين لها أنها كانت عرضة لشتى الاهانات.

موضوع المسرحية إذن هو الانتخابات . موضوع معلوم لدى المتفرج ويستطيع بسهولة على هذا الأساس التواصل مع العرض. والاصغاء بكل انتباه إلى الخطاب السياسي الذي ستسوقه المسرحية.

إن الانتخابات من حيث هي كذلك (تعبير عن الجو الديمقراطي) لا تثير في حد ذاتها نقاشا. إنها اللوحة الخلفية (الديكور الايديولوجي)[4]لكل النقاشات التي تدور. أي أن المتفرج ليس له من خيار في قبول أو رفض. إن احساساته توجه منذ الوهلة الأولى إلى قضايا أخرى. وبلغة أخرى فإن الديمقراطية المغربية للسنوات الأخيرة هو واقع مسلم به سلفا. لهذا تذهب المسرحية مباشرة الى مناقشة الممارسات : التزوير. تبديل المرشح بأخيه المثقف. السمسار والعيدية، وهما يخططان عمليتهما يشعران بالخوف من أن ينفضحا. الدلالة هنا واضحة تماما. وهي أن التزوير مسألة جد شخصية، وبالتالي محدودة يقوم بها أشخاص معزولون بعضهم عن بعض، تشكل الدولة بالنسبة لهم المراقب والحكم. لهذا تتم العملية في تستر بالغ خوفا من الحكام. في الوقت الذي أصبح من المسلم به أن التزوير أولا وأخيرا عملية تخطط لها الدولة بالأساس.

إن هشاشة البناء الدرامي في كثير من المسرحيات من نفس النوع تدفع إلى حشو العرض بكثير من الهدر المجاني والشتائم الخ.... عندما يتعرف بطل ما في عمل أدبي ما على العالم الخارجي يصاب بالدوار. تشكل هذه اللحظة قطيعة مع ما سبق وبداية حلقة جديدة في مسلسل جديد. ولكن لابد من توفر الشروط الموضوعية، أولها جهل البطل بالعالم الذي سينزل إليه، فتكون تلك اللحظة اذن أساسية وحاسمة، يلتقي فيها الخاص (ظروف البطل) بالعام (الصراع الاجتماعي) في شكل مفتوح ومباشر. من الضروري اذن إما أن يكون البطل لم يتعرف من قبل على المحيط الذي سيحل به وإما أن يقدم هذا المحيط بشكل جديد، من زاوية جديدة (متباعد) يجعل رؤية جديدة ومتطورة ممكنة. (شرطي مثلا يدافع عن النظام القائم بشكل مهووس وعن حسن نية، يمكن أن يصاب بالحمق عند تطلعه لبضعة دقائق على أحد المعتقلات السرية). حتى رد الفعل هذا غير ممكن ما لم يعان الفرد (البطل) من أزمة معينة ضمن محيطه القديم بالقدر الذي يجعل الطريق نحو تلقي الصدمة مفتوحا. إن المسرحية التي بين أيدينا تقدم لنا «نجارا» تتم أحاديثه في بداية العرض عن دراية بالمحيط الخارجي. لهذا يكون ذلك الخروج الذي يراد له أن يكون حاسما غير مبرر تماما. وأخيرا فإن المهمة الأخيرة التي ألقت المسرحية على عاتقها ضمن الجو المقترح وضمن تجاوز المسألة الجوهرية، هي التنديد بالثقافة / السياسة (الأشكال الممكنة للمعارضة الحالية للنظام). إن المسرحية شحذت كل الامكانيات وسخرت كل الجهود لتقرن بين هذين المقولتين وبين التفاهة والقذارة والديماغوجية وعدم الجدوى، ليكون غضب مسعود مصوبا نحو هذين المؤسستين بالذات، فهي التي أفسدت عليه الجو. هذا ما حرصت المسرحية على أن تبقيه راسخا في ذهن المتفرج بشكل أو بآخر.

الحكيم قنقـــون :

الحكيم قنقون شخصية مشهورة في التاريخ : الشخصية المخادعة التي تستطيع بدهائها أن تسيطر على جميع شرايين المجتمع وتصبح بهذا فاعلة في تاريخ جماعة ما. في أي اتجاه يسير هذا الفعل ؟ الحكيم قنقون طبيب يأتي إلى قرية «البشارة» المتخلفة. يوهم الجميع أنهم مرضى لكي يغتني. ومن أجل هذا يسخر كل المرافق والمؤسسات. اذن العلم (المستقبل) هو فضاء المسرحية وزمانها. هو محركها وعلة وجودها (نطلق كلمة العلم تجاوزا لأن الحكيم دجال ومشعوذ وليس طبيباً. ولهذا غاية معينة طبعا). اشترى الحكيم العيادة من طبيب آخر بقي بنفس القرية ثلاثين سنة ولم يزدد إلا فقرا. هذه الشخصية الأخيرة لها في المسرحية وجود محدود جدا. تظهر في أول المسرحية وفي آخرها. وهي الطريقة التقليدية المحببة في هذا النوع من المسرح للمقابلة بين «الخير» و «الشر». فوجودها أيضا حاسم إذ أن باقي الشخصيات الحاملة لصفات اجتماعية محددة (المعلم، الصيدلي، صاحب النزل، البراح) كلها تدور في فلك الحكيم بدون استثناء. جوهر المسرحية هو ما جاء على لسان الحكيم وهو : المهم أن تدخل في أذهان المواطنين[6] ضرورة العلم (التطبيب في المسرحية) كيفما كان نوعه ولو تضطر إلى أن توهم الجميع أنهم مرضى. لا أفتح هنا نقاشا حول الليبرالية، مزاياها وآفاتها، وإن كانت المسرحية لا تخلو من هذه النغمة، بل الحديث يَنصب حول المعالجة المسرحية. الطبيب القديم يتقدم الى الجمهور ليصرح : أنا بقيت في هذه القرية ثلاثين سنة وعمرني ما غشيت حد. عمرني ما سرقت حد الخ...

1 ــ الصراع الذي يستعصي حله (الشيء الوحيد الذي يجعل المسرح ممكنا) تتم معالجته هنا في المسرح الأخلاقي بدون عناء فيقول المؤلف ما عجزت عن قوله الشخصية لأنها محكومة بأن تظهر زمنا وجيزا على الخشبة. في البداية تضع المشكل وترحل وتأتي في النهاية لتوازن الكفتين فيحل بدل الصراع الوئام ويصبح كل شيء يبرر نقيضه وجوده فيتحدث الممثل باسم المؤلف والمؤلف باسم الشخصية فتنتصب السلطة أقوى مما كانت لا يختلف حولها الأشخاص إلا ليزكوا ضرورتها.

ناس القرية هم مادة للعمل المسرحي فقط. مادة للاضطهاد. وإثارة السخرية واستخراج النكتة. لا وجود لهم خارج ما تحدده الشخصية الرئيسية وهو وجود يستغرق كل زمن العرض. حتى الغاية هي هذا الوجود بهذا الشكل الذي بغيره لا تكون المسرحية ممكنة.

2 ــ عودة العلج متخفيا تحت جبة الحكيم يمكن النظر إليها من وجهتين تكمل إحداهما الأخرى :

ــ الحكيم قنقون ليس بطلا مسرحيا يفتح صراعا أو يتلقى تحديا. إنه في هذا العمل الأحادي الخط يختار مكان وطريقة العمل ويمشي على هذه الطريق كما لو كان يسير على العجلات. شخصية تقرر وينفذ الآخرون. تقول أنتم جميعا مرضى وأنا وحدي أعرف ما فيه خيركم. وقد سعى الممثل (العلج) لكي يكون حديثه (الحكيم قنقون) ودودا محببا مسليا حتى تكون نموذجا مقبولا على الشكل الذي هي عليه (مهما تكون صورة دجال ومشعوذ).

ــ إلى جانب المؤسسات التجارية والسياسية والقهرية للدولة ووكالات السمسرة التي نبتت حولها تبعث مؤسسة العلج من قبرها الآن لتتبنى برنامج التهذيب الخلقي لزبناء هذه المؤسسات. تطلب لهم العزاء على طريقة كنائس القرون الوسطى. إنه صوت الموظف السامي المنوطة به مهمة التربية الروحية للمقهورين على هذه الأرض. لا أحسن مما هو قائم.

تعليـــق :

عودة مسرح الخمسينات تثير بعض الانتباه. إنه من غير الممكن أن يعود مسرح بنفس الصورة التي كان عليها منذ أكثر من عشرين سنة. هل رجعنا عشرين سنة إلى الخلف ؟ هل هو المسرح الوحيد الممكن ؟

لنلاحظ أن قطاع المسرح بقي متخلفا بالقياس الى الأشكال الثقافية الاخرى في البلاد. وهو القطاع الوحيد في الثقافة المغربية الذي نمت في ظله نقابات واتحادات وجامعات وشركات ووكالات واغتنت جماعة واستفادت أخرى... وازعها الأساسي البحث عن أسهل الطرق للاغتناء. لنقل أن العقلية البرجوازية التجارية المتعطلة عقلية الربح السريع تكون أكثر عريا وأكثر خرابا عندما يمارسها الفقراء. في ظل هذه الشروط (في ظل الديمقراطية الجديدة) أصبح كثير من العاملين في هذا الميدان لا يجدون أي تناقض، أي تعارض، يجدون الأمر طبيعيا، طبيعيا جدا أن يغنوا عن نضال العمال والفلاحين وأن يحملوا في جيوبهم بطاقات المخبرين.

لهبال في الكشينة.

(أسوق هذا المثال لتبيان المستوى المتدني الذي يمكن أن يولد في ظل هذه الشروط حتى وقد توفرت الامكانيات المادية والبشرية) مسرحية تحكي كما قيل عن محنة العمال المهاجرين. يتجسد هذا في المشهد الميمي القصير الذي يفتتح العرض : استنزاف العامل في المعمل. تسعة أشخاص. تسعة مغاربة. ستة منهم يعيشون في الغرفة التي تكون ديكور المسرحية وثلاثة سيدخلون في وقت لاحق. إنهم يشتكون من سوء المعاملة والفقر والغربة والعنصرية. فلنقترب من هؤلاء الأشخاص قليلا ونتعرف عليهم :

الأول سكير يذهب الى العمل سكراناً ويعود منه سكراناً (لماذا ؟ الظروف). آخر عاطل يعيش من «الشوماج» (تصرف له الدولة مقدارا من المال) وهو لم يضع السبسي من يده طيلة مدة العرض. آخر يتاجر في الساعات المغشوشة (لماذا ؟ الغربة يقول). الآخر مهرب ويعيش من مال فرنسية عجوز. شاب آخر يذهب ليشتغل في أفلام الجنس والخلاعة مع فرنسية أخرى عجوز وآخر قواد وآخر شاذ جنسا (حتى لا نقول الكلمة هكذا عارية). إننا وسط مكان يشبه الماخور وليس أبدا غرفة للعمال المهاجرين. من الممكن أن تكون لهذه الجماعة التي تعيش في هذا المبغى مشاكل وهموم ولكنها أبدا ليست هموم عمال مهاجرين.

يدخل عامل في المناجم لمدة دقيقة ونقول أخيرا سنتمكن من التعرف على عامل حقيقي : عامل اشتغل في المناجم مدة طويلة. إنه مريض بالربو وقد أدخل الخشبة لهذه المدة الوجيزة لاثارة الضحك ليس إلا ثم قذف به من أعلى السلم وانفجر الجميع ضحكًا. ويبدو أن هذه الشخصية أضيفت وأقحمت فيما بعد لأنه في هذا النوع من العمل يمكن حذف أي شيء وإضافة أي شيء.

كيف استطاعت هذه الجماعة من الناس أن تملأ الخشبة لمدة ساعة ونصف ساعة أمام شخصيات ليس لها لا ما تقول ولا ما تعمل. كالعديد من الأعمال الأخرى تلجأ الى الشكل التالي : يقول ممثل لآخر أسود : «يا رابعة الفاخر. ياعزي بلالة. يالحمّاس الخ...» ويقول لممثل قصير : «يانص ميترو». إن هذه الشخصيات المنوطة بها مهمة التعبير عن أوضاع معينة تصبح هنا قيما في حد ذاتها. يصبح السكايري والجبلي والأسود عللا وغايات.

فإذا افترضنا سلفا أن المسرحية تحكي عن العمال المهاجرين، فما هي الخصوصية التي تميزهم عن عمال آخرين وتجعل من الموضوع عملا ممكنا ؟ إن العنصرية التي تمارس ضد مهربين وقوادين وحشاشين وسكيرين لها ما يبررها ليس لأن السلطة تلاحقهم ولكن لأنهم يظنون أنفسهم عمالا. ثم إن الهجرة والصراع الطبقي والانتخابات ليست سوى أشكال قابلة لأن يعرض فيها كاتب أوضاعا بشرية ويعارض بينها. إن هذه المقولات لم تكن أبدا هدفا لأي نوع من الأدب.

في مسألة الجمهور :

خصّصت الدولة لهذه الأعمال من الدعاية والاشهار والامكانيات ما لم يخصص لعمل قبلها. فكيف تزدهر تجارة بلا رأسمال مثل هذه. كيف تحقق أرباحا ؟ الجواب يكمن في النظر إلى الجمهور الذي يحضر هذه العروض. والعلاقة التي تربط الجمهور بالعرض المسرحي متعددة الاتجاهات :

— الحكاية كضرورة يستطيع من خلالها المتفرج تتبع المسرحية. هناك مسارح ربطت مع الجمهور علاقات مختلفة «لم يكن الماكياج في المسرح الصيني مجرد تقنية لجعل الوجه أكثر تعبيرا بل كان لغة يقرؤها الجمهور كما يقرأ كتابا : القناع الأبيض يمثل انعدام الصراحة. الأسود يعبر عن العدل والأحمر عن الشجاعة والأصفر يعبر عن القسوة إلخ....»[7] نفس الشيء يمكن قوله عن المسرح الهندي وعلاقته بالرقص والحركة. وهي منظومة قائمة بذاتها تحل محل الكلمة[8] إلا أن الحكاية كانت حاسمة بالنسبة لتطور المسرح الغربي وتطور علاقاته مع الجمهور. فمهما تعارض بريشت وأرسطو فإن الأول لم يفرط أبدا في الخط الحكائي بل لقد واكب تطور المسرح الملحمي حرص شديد على الحفاظ على الحكاية. وهذه العلاقة تطورت تطورا كبيرا (في انتظار كودو مثلا). وما يحدث عندنا مخالف تماما. فلقد ساهمت الأفلام والمسلسلات والمسرحيات في تحجيم الحكاية وتحجيرها وجعلها غاية في حد ذاتها وإقحامها في قوالب بسيطة ساذجة تسير أكثر نحو مزيد من التبسيط والسذاجة. إن المسرح معرض حديثي يدفع بهذا الوضع إلى أن يصبح قانونا مقدسا ودستورا تقاس حسبه كل الأشياء. ويصبح بهذا لا الشكل ولا المضمون ولا علاقة الكل بالمتفرج تسير كلها نحو تكريس وضع ثقافي معين. ووضع كهذا يكسب الجمهور عادات تعود بالربح على الذين أكسبوه هذه العادات وعلى ذريتهم يصبح قابلا للارتشاء لأنه وجد مسرحا يرشوه. والرشوة نوعان. إثارة الضحك بالمقالب الكلامية والمسرحية والخطابة المباشرة التي تبدو في الظاهر كأقصى حدود الالتزام كأن يقول الممثل : «الصبيطارات موسخين» أو «لعن الله الفقر» مثلا. (بالمناسبة فإن القول بأن جمهور البوادي أصعب ارتشاءا من جمهور المدن صحيح تماما ولقد سمعت ممثلين يشتكون لأنهم قدموا عروضا في بعض القرى ولم يستطيعوا انتزاع ولو ابتسامة واحدة. ولا أنسى أن أشير في خاتمة هذا العرض الى أن المقدمين والشيوخ ساهموا في بيع التذاكر لبعض المسرحيات التي أشرت إليها سابقا).

— وأخطر من هذا هي تلك النظرة التجزيئية التي أصبح الواحد ينظر بها إلى عمل مسرحي. إنه يشاهد المسرحية أجزاءا. ولتوضيح هذا أسوق مثالا : الحكيم قنقون الطبيب المحتال يلتقي بمعلم القرية ويقول له «يجب أن نتحد» فيصفق الجمهور. مع أن نوع الاتحاد بين الطبيب والمعلم هو من أجل ابتزاز أموال أهل القرية.

— إن التطور البطيء الذي يعرفه مجتمعنا يساهم في جعل المسرح الأخلاقي مستمرا وطاغيا ومحتفظا بهذه الجاذبية الكاذبة. إن المنافسة التي ساهمت بجزء في تطوير المسرح الغربي منعدمة أو في فترات تكون موجودة في مستوى متخلف (تخلف النظام الرأسمالي التبعي بالنسبة للنظام الرأسمالي الغربي).

— وأخيرا فإن الجمهور لا يمكن الركون إليه. إن كلمتي «المسرح الشعبي» ليس لهما من معنى. يحدث كما يحدث في الانتخابات. تنجح دائما الأغلبية المنبثقة عن الجهاز الحاكم ليس لأن هناك تبديلا لأوراق بأوراق ولكن لأن هناك حالة جاهزة «شعبية» منها تستمد الأغلبية قواها. إن التزوير يتم على مستوى آخر أكثر شيطنة. في هذه الحالة تكون للفرق أيضا حرية أكبر في التصرف وبما أننا بعيدون عن أن نتحدث عن حسن النوايا. فإنه يبدو الآن أن هؤلاء (الأغلبية / الفرق التقليدية) تسلحوا ويتسلحون جيدا ضد أي «وباء خارجي خبيث»، ليس بالمواجهة أكثر منه بتوفير الشروط وتدعيم المسرح الأخلاقي التقليدي. إنه منطق الأشياء.

ليس غريبا إذاً أن يكون مكتوباً لهذا المسرح الذي ينتشر بكثرة في هذه الأيام أن يستمر انتشاره في السنوات القليلة القادمة.

الملاحظات والمراجع

1 — ملخص قصير وترجمة لبعض فقرات المقال المذكور والمنشور في كتابه «مسرح المسحوقين» ماسبيرو. 1977.

2 — مسرح التغيير : «مقالات في منهج بريشت الفني» قيس الزبيدي.

3 — نفس المرجع السابق

4 — نفس المرجع

5 ــ نفس المرجع.

6 ــ «المواطنين» كلمة جاءت على لسان أحد الممثلين. ويتضح هنا كيف يستطيع عرض مسرحي أن يدخل المتفرج دائرة أخلاقية معينة وأنظومة ايديولوجية بشكل غير محسوس. في خلالها يصدر المتفرج أحكامه.

7 ــ كتاب « المسرح» لجورج جان.

8 ــ في الكتاب المشار إليه أعلاه يتحدث المؤلف عن المسرح الهندي وعن الطريقة التي بواسطتها يتم التواصل مع المشاهدين. يقول : «هناك أربعة أوضاع أساسية بالنسبة لأصابع اليد. تحريك الابهام وملامسته لكل من الأصابع الأخرى، كلا على حدة أو مجتمعة من اليد المفتوحة تماما حتى الكف المطبق، اليد الواحدة تحاكي نفس علامات اليد الأخرى في نفس الوقت أو تعبر عن شيء مخالف». هذه الأوضاع والحركات والاشارات هي لغة متكاملة.

محمد الصابر

تَجَلّيات النَّورَس المحتملِ

على رقصة الفجر كانت عيوني ترسم ظلك
وكانت تخيط من النار يومك
تجوب العذابات يا من تداعى رصاصا
وهز خيام الأقاويل كانت تسحّ مرارتها وتغيب
فتنسخني نظراتُك طفلا تموت أصابعه عنوة بيد أني
كنت أغضُّ المسامِع أطفو
أنا مَا رَأيتُ مثيلَكَ في طُهر غدرهْ

هي الفلوات ترشح عاشقها خائنا للصباحاتِ مَنْ يَزْعُمُ
اليوم أنَّ القتالَ سجالٌ
ومن يزعُمُ الريحَ لا تَسْتكينُ إلى شَمعةٍ ذابلٍ ضوؤهَا
لو تمرُّ اللحى تستعير ليونتك الضَّارِيَةْ
أو يشيخ على بغتةٍ لونها الحلو كنتُ أغضُّ الْـ
مسامِعَ ثانيةً
عَلَّني من ضفَاف شرودكَ جئتُ
تهالكتَ فوقَ نميمتِك المشتهاةِ :

أما للنوى منتهى يا رفيقي
تنبه تكن في ظلال المساحيقِ نمتَ
وأحرجتَ سنبلةً حينَ صحت حُروفي أيْنَعُ منكِ
فجاءَت فصول القطيعة رائعة في تماسُكِها
ورأيتُك تشهر ظَهرَكَ في وجهِ هذا اللهيب الصقيع
فجربني اليأسُ :
قلت محالٌ تداعى النخيلُ وفي القَلْب
لليل وجه ووجه ووجهٌ

هي الفلوات ترشح عاشقها خائنا للصّباحاتِ
أي الرصاصاتِ هذي التي تنتمي لصفاتك والوجه
يمخرُ فرحته الكاظمهْ
انْ يكن ظلمك العابل شدني للوصال
ىهذا حصاني قُلْ جاهزٌ لانتعال الليالي التي نصبتْك
غريباً

أحين تغيضُ السيوفُ وتنهمر الذكريات جفافاً
تسنبل هذا الشحوبُ على وجنتيك ؟
أنا الذي استرق الاسْم من مرفإ الليل عمْداً
رأيتُ رأيتك تخرجُ من مرقص الحزن
تشدو تجاعيد صمتِك
أو تتوارى كما الطفلُ في لعبةٍ يتوارى
أنا يا الذي يتمرس بالحرف والقهوة الشاردهْ
إن تمرست بالعنف يخطفني من ضفاف الفرحْ
ما أزالُ سليلَ السكون فما رأيك لو تكونُ فصيلتنا واحدهْ
أم تكون مسامُك نائية كلما جئت مستعرضا مايةً للقصيْد ؟
هو الشعر كفارةٌ ليس إلا
ولكن تموت النعوت بمصل الحقيقهْ
فأروي انفعالاتِك للديار التي غادَرَتْك ولم تلتفتْ
علها تنتشي بالفراقِ
وكيفَ الكلامُ الاصمُّ يزمجرُ في كرياتِي
وكيفَ يكونُ التلاقي
هي الفلوات ترشح عاشقها خائنا للصباحاتِ
من يمتطي جمرةً تسكن القلب صحت
ولكنهم أحرقوا نارها أيها البدوي المشاكِسُ
لا ترتق الدمْعَ قبل انبجاس اللهيب استفق شارةُ الْـ
وَصل آتيةٌ ها لخطوتها نغمةُ الـ
متقَارب أو نكهةُ الطعن في الأصدقاءْ
هو الوطنُ الممدد في تجاعيدهْ
يحولني بكائيةً
ويعلنني فأعلنهْ
أمد إلى مفاتنهِ المصادرة انفعالاتي
أغادرهُ وفي الشفتين خاتمةٌ لكل نوىً
ويضبطني أدخنه فيقرأني
يقول الريحُ آتية تعال نمر من جهة يسار القَلْبُ

أجاوبه لنكهتك **مذاق السر**
فخذني من علانيتي و. سحب مفاتنك فتحرقني برودتك
وأظفرك حقائق أو سنابلٍ ممعن لونها في الفرار
وهل تشتهي الطين سمرتُه يا رفيقي ؟

* * * *

أكاد أُخَاطب فيك العيون وسارقةُ الصحو نائمةٌ
هل أجاهِرك الليلَ سراً وأرحلُ في خرقتي
أم أغض مسامي عن زفراتِ المعامِل في وطن الفرحة
الداكِنهْ
سرٌ وخلِّ المناراتِ تذهبُ في حزنها / لا تكاشف
كذا علمتني العيونُ المسافرةُ في أقاصي الافق / لا تكاشفْ
كذا علَّمتني مدامِعُ هذا الخط المغربي
إذنْ لا تكاشف عيونَ الصغار بِها الماردُ المتجلي
على أحرفٍ سبعةٍ لا تُكاشف

وحين ... نلوكُ الطريق التي قَطعتْنا

ونسْكبُ في رمشةٍ قصة الماء والنّار
(حين تداعت شجونُ المساء)
عَرفنا المقاتِل لكنْ تسابقتِ الطيرُ للهمْس :
هلْ يا صديقي تعيشُ الأفاعِيلُ في مقصفِ الكُليهْ
تنتشي بالكؤوس تطاير من قاعها الصحوْ
ثُمّ تلوذُ بآخِر أغنيةٍ (رددتها الكراسي بعْد
انصراف الرفاق)
لك الويلُ انزلقتْ ضحكتي الباكِيهْ يوم أنْ شدني
لانفكاكه

عمقُ أناشيدِك الباليهْ
فارتويتُ جفافا
وعدنا... السلاسِلُ ما أخلفت وعدها
هل أواريك في مدمعي ريثما الجرحُ سواك قيثارةْ
للسنابل والشاي والوشمةِ الشاردهْ
أمْ سيونك تخبو
تنبه فما للرجال سوى كلمةٍ واحِدهْ

وانـدـل وجهك البض كي تستفيق المناجمُ من صحوها
المتقاطر مثل المراسيم في بلدٍ حنكته
حصي تزورُ المدرج تفهمنا محث
القيمة الفائضه

انتحل وجهك الحركي
ودمُك في رقبتي مايةٌ لا
تحُط قبيل اندلاع الـ
أصابع
هل يا صديقي تذوقت صهد الطريق
ونمتَ السنابِلُ تذرو رياحَ البعادِ
وهذا الرمادُ المطفأ نثرني بلهيبهْ
فجئت أناغي المدينة ها سوقُها المركزيةُ
تقبَعُ في مقلتيها المرارةُ : لا تستكِنْ
للورود التي رَحبتْ بالخطى تنتشي
بالمواعدِ قربَ المحطَّهْ
أنا يا الذي رددته الوجوه علانيةً مستساغُ الخُطى
والجبيـن
وساكِنةٌ هي كلُّ العذابات في أضلُعي
هل تظنُّ النوى عسكرَتْ خيلُه في عُيوني
فباعَدتْ ما بينَ خَفْقِي وَدَمِّي
أمِ الحُزْنُ يومَ دَجَا فِي العروقِ
تباينت
حدِّثْ إذنْ وانتبهْ :
إنَّني دَائماً ساكِنٌ في يقيني

البيضاء ـ الرباط، نونبر ـ دجنبر 1980

نور الدين الزويتني

قصائد

1 ـ الوُجُوه

جُبْتُ النَهارَ أسْأَلُ الوُجُوه
البِلَادَ أسْأَلُ الوُجُوه
الصفيحَ أسْأَلُ الوُجُوه

كَمَنْ يَقُومُ لَيْلَهُ
مُتَّقِياً
يَقُومُ فَجْرَهُ
مُرْتَقِياً
وَ إِذْ لَا سِدْرَة
لَا مُنْتَهى
يَشُنُّ حَرْبَهُ

2 ـ القَسَمَاتُ

لَا تَزَالُ الشُرُفَاتُ عَلَى عَهْدي بِهَا
القَسَمَاتُ عَلَى عَهْدي بِهَا
العَتَمَاتُ.
جُثَّةً، جُثَّةً يَنزِلُ المُخبُ
جَبَلًا، جَبَلًا يَجْثُمُ الوَقْتُ
شَارِعاً، شَارِعاً

لَا أزَالُ
أتغنّى بِلَيْلَايَ
سَلْمَايَ،
تَمْلأني
غَيْرَةُ الجِلْدِ،
تأخذني
سنة القامُوسِ،
تُحَدِّثني
آخِرَ اللَّيْلِ صَبَايَاهُنَّ، أقومُ
خشياً، أرُومُ
سَبَباً لانهيَاري

3 ــ أعْمِدَةٌ

هاجِسٌ يَتَوَغَّلُ يَحْمِلُ شَوْقَ بِقَاعٍ جَديدَهْ
يَتَنَاسَلُ بَيْنَ الفَوَاصِلِ فِي لَحْظَةٍ مِنْ شُرُودِ القصِيدَهْ
وَيُكَابِدُ
جِئْتَ : أعْمِدَةٌ تتقَوَّضُ، أزِوقَةٌ، زَمَنٌ يَتَرَاجَعُ
آخَرُ يَطلُعُ مِنْ جِهَةِ الغَيْبِ، عُرْسٌ مِنَ الهَدْمِ،
جِئْتَ، سَرَايَاكَ تَعْبُرُ بَيْنَ الرَّتَابَةِ والحَرْفِ، تَقْذِفُ
بِالحَرْفِ فِي هُوَّةِ الحُلْمِ ، تُعْلِنُ فِي الحُلْمِ مَوْتَ
الطُّيُورِ الأَلِيفَةِ، تَقْتَرِبُ السَاعَةُ الصِفْرُ
يَتَّصِلُ العَقْرَبَانِ رُوَيْداً وأنسَابُ فِي الأُفُقِ
أبْهَى مِنَ الأُفُقِ ــ آخُذُ شَكْلَ صُعُودٍ هُبُوطٍ
وَأَمْتَدُّ حَتَّى الغِيَابْ
هُنَا الأَرْضُ زَحْفٌ، عُبُورٌ،

هُنَا الأَرْضُ حُلْمٌ تقمَّص وَجْهَ التُرَابْ
هُنَـا !
هَا هُنَـا !
سَفَـرٌ دَائِـمٌ
زَمَـنٌ مِـنْ ذَهَـابْ !

4 ــ الـهَـجْسُ

لِيُولَـدُوا
بِهَـجْسِ مَوْجَةٍ لِيُولَـدُوا
حَـدْسِ غَيْمَـةٍ لِيُولَـدُوا
صَبَابةٍ ليولدوا
كُـلُّ الذيـن
عَلِقُـوا فِي ذَاكِـرَةِ القَـحْـطِ
الذيـــن
شَرِقُـوا بِالـظِـلِّ
الـمُـتَوَازُونْ
لِيَسْعَـدُو
بِالـزُّرْقَـةِ
الـقَـرَارَةِ
الـذَّهَـابْ.
لِيَبْدأُوا التَقْدِيرَ وَالحِسَابْ
قَطِيعَةٌ بِحَجْمِ هَذا الزَيْف
كَيْنُونَةٌ سَافِرَةٌ
سَكْرَةٌ أَوْ
صَحْوَةٌ حَدَّ التَقَاطُعِ ــ الغَرَابَة.

محمد كمال المدائني

آسِرَةُ الْحُلْـم ـ آسِـرَةُ الأُقْحُـوَان

فِي الضَّبابِ الْخَفِيِّ   الْمَحَطَّةُ   شَيْءٌ   مِنَ الْبَرْدِ والضِلّ   يلتفُّ مثل الخيوطِ
على قَدَمَيَّ الْوُجُومُ أوِ الهَمْسُ بَيْنَ بَنَاتٍ إلَى   حَائِطِ الجِصِّ   لُذْنَ تَمَاوجتِ فِي
الْغَلَسِ الدَّائِرِيِّ   اخْتَرَقْتِ الغُبَارَ   إلَيَّ   فَمَاذَا عَسَاكِ تقولِينَ لِي فِي الْمَحَطَّةِ
فِي عُتْمَةِ الْفجْرِ   صَفْصَافَتَانِ مِنَ الضَّوْءِ   تَنْطَفِئَانِ الْمَعَاطِفُ تَجْرِفُهَا الرِّيحُ فِي
السُّبُلِ   الْمُتَعَرِّجَةِ الْبَرْدُ أسْوَدُ   و   الظِّلُّ وَالْغُرَبَاءُ   اللِّقَاءُ السَّرِيعُ   بإيماءةٍ أوْ
مُصَافَحَةٍ   وَ   أمُدُّ إليكِ   يَدَيَّ   وَ   وجْهُكِ فِي لَمْعَةِ الشّارِعِ الْمَطَرِيِّ
يُخَالِسُنِي   الرُّؤْيَةَ   أنْتِ آسِرَةُ   الْحُلْمِ آسِرَةُ الأُقْحُوَانِ   فَمَاذَا عَسَاكِ تَقولِينَ بَعْدُ

سَيَخْطفُكِ الْفَجْرُ   لِلْمَوْجِ   فِي الْغَلَسِ الْغَامِضِ الدَّائِرِيِّ   تَوارَيْتِ فِي خَيْمَةٍ
لِلْغُبَارِ   أظَلُّ أُرَاقِبُ فِي وِحْدَتِي   شَبَحَ امْرَأةٍ تَخْتَفِي   فِي الرَّصِيفِ الْمُبَعْثَرِ تَبْدُو
عَلَى   مَدْرَجِ البَابِ   تُطْبِقُ مِنْ خَلْفِهَا الْمِصْرَعَ الْخَشَبِيَّ   الْبُرُودَةُ تلتفُّ فِي
قَدَمَيَّ وَ فِي زُرْقَةِ الطُّرُقِ المُوحِشَاتِ   الْمَصَابِيحُ تُطْفَأُ هَسْهَسَةُ الْغُرَبَاءِ   الْعَصَافِيرُ
تَسْحَبُ أجْنِحَةَ الغَيْمِ   لِلْفَلَكِ الشَّفَقِيِّ المِظَلّاتُ تُفْتَحُ فِي   المَطَرِ الْمُتَفَجِّرِ إنِّي أُحدِّقُ
فِي   عُمْقِ   مِرْآتِهَا الْمَحَطَّةُ قُرْبَ الْحَدِيقَةِ   شَاحِبَةٌ وَ الْغَرِيبَةُ فِي الضَّوْءِ تَأْتِي
عَلَى مَهَلٍ   يَدُهَا خَطْفَةٌ لِلْمَجَرَّاتِ وَ الْبَرْقِ وَالابَنُوسِ   فَمَاذَا   عَسَاكِ تَقُولِينَ
مَاقُلْتِ   شَيْئاً وفِي وحدتِي الآنَ أرْقُبُ عَبْرَ الزّجَاجِ   النّدِيِّ المحطّاتِ تُقْفِرُ سَيَّارَةٌ
تَتَرَاجَعُ تَحْتَ جِدَارٍ   وَ   وَجْهاً تَفِرُّ بِه الحافلاتُ وَ ضوءاً صَغِيراً مَعَ الْفَجْرِ   فِي
الطَّابِقِ الثَّالِثِ   الرِّيحُ تَنْهَشُ أرْدِيَةَ الْعَابِرِينَ   الْحِجَارَةُ وَ الْبَرْدُ   وَالْوَرَقُ الأحْمَرُ
المتطايرُ فِي الْفَجْرِ وَ الْمَطَرُ الْعَصَبِيُّ الْمِظَلَاتُ تُسْرِعُ فِي السُّبُلِ الْمُتَفَرِّعَةِ   الْفَتَيَاتُ
تَضَاحَكْنَ فِي الْحَافِلَاتِ الْمَلِيئَةِ أسْمَعُ إسْمَكِ أبهتُ مُلتفِتاً   (تِلْكَ إحْدَى الْبَنَاتِ تُنادِي
صَدِيقَتَهَا)

أَجْفَلَ الرَّعْدُ صَكَّ أقَاصِي المَدِينَةِ ماذا عساكِ تقولينَ إنّي أرى عُزْلَةً عُتْمَةً
وَرَقاً ذَهَبِياً تَسِيفُ بِهِ الرِّيحُ رَائحةَ السَّيِّداتِ يَجِفْنَ مِنَ الْمَطَرِ الْهَمَجِيِّ
الْمَسَاحِيقَ وَ الْبَسَمَاتِ فماذا تقولينَ هَلْ قُلْتِ شَيْئاً وَ كيفَ الْبِدَايَةُ مِنْكِ وَ
كيفَ البدايَاتُ كَانَتْ دَماً أمْ حَرِيراً وَ لِأسْمِكِ أيُّ مُسَمَّى وَ هَلْ تَعْبُرِينَ الْمَحَطَّاتِ
وَخْدَكِ فِي أيِّ ثَوْبٍ تَطُوفِينَ أيُّ اتِّسَاعٍ لِعَيْنَيْكِ أيُّ رَبِيعٍ غَدَائِرُكِ السُّمْرُ قُولِي إلَى
أيِّ لون تُرَى أنْتِ مَنْ و بِأيِّ كَلَامٍ إلى أيِّ مَمْلكَةٍ هَلْ
تَسَاءَلْتِ كَيْفَ مِنَ النَّارِ وَ الثَّلْجِ وجْهُكِ مَاذَا عَسَاكِ تَقُولِينَ لِي

فِي الرِّوَاقِ الْمُجَصَّصِ لَيْسَ سوى الغيمِ وَالوحشة الخائفة المترنّح عبر المتاهات
في لُجَّةِ الهجرةِ الْفلكيةِ يا أيُّهَا الحجرُ المتراصفُ مِثْلَ القوَامِيس إنشقَّ عَنْ
وَجهها الملكيِّ فظَلّي عَبْرَ الجدارات يَكْبُو على ظُلْمَةِ الْجِصِّ أوْ فِي
رُطوبَةِ ليلِ المعابر يا أيها الحجرُ المتراصِفُ ظِلِّي الدُّخَانُ أوِ القشُّ فِي لُجَّةِ
الأقيَانُوسِ وَ ينفجرُ الضَّوءُ في وَجْهِهَا الغريبَةُ تأتي متوّجَةً بالفُجَاءَةِ وَ الياسِمِين
الْفَتَاةُ الغريبَةُ تعبُرُ تحوي الفضاءَ الْفَتَاةُ الرَّهِيبَةُ تأتي عَلَى مَهَلٍ كُلُّ صَمْتٍ
حَوَالَيْهَا يَشْحَبُ أوْ يَذْهَلُ الآنَ لَا أَلْمَحُ مِنْ طَيْفِهَا غَيْرَ خصلَتِهَا أوْ
أصَابعَهَا الْمُتَأَلِّقَةَ النُّورُ أبْيَضُ بيضَاءُ خُطْوَتُهَا الْملكِيَّةُ عَبْرَ الزُّجَاجِ عَلَى
الْجِصِّ عِنْدَ النَّوَافِذِ فِي مُدُنٍ كالقَوامِيسِ

يَا أيُّهَا الحجرُ الْمُتَرَاصِفُ لَا أَلْمَحُ الآنَ شيئاً سِوَى شَبَحِي عَبْرَ عَطْفَةِ
أرْوِقَةِ الْجِصِّ تنهَشُهُ الرِّيحُ مِثْلَ مُفَزَّعِ طَيْرٍ حَصىً فِي الطَّرِيقِ العِمَارَاتُ تَرْقُصُ مائلةً
كالْقَوَارِيرِ وَ الورقُ الأَحْمَرُ الْمُتَدَاوَلُ طَيَّ الْعَوَاصِفِ كَيْفَ آخْتَفَى وَجْهُهَا الْمَلكِيُّ
وَ هَلْ سأرَى طَيْفَهَا مَرَّةً فَمَوَاجِعِي الْيَوْمَ فِي الأوْجِ أحزاني اليوم لا
توصف اليوم أصْبَحْتُ أعْزَلَ كَيْفَ سَأَسْلُكُ يَا أَيُّهَا الْحَجَرُ الْمُتَرَاصِفُ
كَيْفَ.

وَفِي وحْدَتِي الآنَ أضْحَكُ مِنِّي وَ أضْحَكُ مِنْ حُلُمِي الْمُتَرَهِّلِ مُتَكِّئاً
فَوْقَ حَاجِزِ مَقْهَى الْمَطَارْ

محمّد كمال المدائني

من تراثنا الحديث

محمد بن الحسن الوزاني

مجلة «مغرب»

أو حقيقة الوطنية المغربية (1933)

في شهر يوليو من سنة 1932 صدر العدد الأول من مجلة «مغرب» (بالفرنسية) في باريس. وكانت هيئة التحرير الرسمية التي أشرفت عليها مكونة من اشتراكيين وراديكاليين فرنسيين واسبان : فرنسوا ألبير F.Albert ــ برجيري Bergery ــ جان لونجي Jeau longuet، وبيير رنوديل وكلهم نواب في البرلمان الفرنسي. ايتيان أنطونيللي (أستاذة في القانون) دي لوس ريوس De Los Rios (وزير التعليم الاسباني) أرجيلا Argila (أديب). أما رئيس تحريرها جان لونجي فهو زعيم اشتراكي مشهور من أقطاب الحزب الاشتراكي الفرنسي قبل وبعد انتصار الشيوعيين على اليمين في مؤتمر (تور ــ 1920). وهو رجل خبر الأوضاع المغربية عن قرب.

لقد كانت أول مجلة أصدرتها الحركة الوطنية المغربية. أشرف على توجيهها عمليا أقطاب الحركة الوطنية آنذاك مثل : محمد بن الحسن الوزاني، وأحمد بلافريج، وعمر بن عبد الجليل الخ... وقامت المجلة بالدفاع عن القضايا المغربية الأساسية ضد مخططات الاستعمار (الظهير البربري ــ التعليم ــ الأرض...) إلى أن توقفت بعد اشتداد الحملة التي شنتها الدوائر الرجعية عليها سواء في المغرب أو فرنسا، ومنعها من الدخول إلى الوطن سيما وأن الوطنيين كانوا يكونون شبه خلايا تجتمع باسم «أصدقاء مجلة مغرب».

وتتميز الفترة التي أفرزت هذه المجلة بكونها لحظة صراعات اجتماعية وسياسية وثقافية حادة أراد فيها الاستعمار تغيير كل بنيات وهياكل المجتمع لصالحه. وهي أيضاً فترة انحسار مد المقاومة المسلحة في جبال الأطلس (آيت عطا)، ونشوء حركة وطنية معارضة، لا تعتمد السلاح، وخصوصاً في المدن الكبرى كالرباط وفاس وسلا وتطوان... حركة تريد أن تجمع شملها وتفرض إطارها التنظيمي وتسمع كلمتها للشرق

العربي وأوربا ومن هنا أولت أهمية كبرى للدعاية الخارجية والاتصالات بالزعماء المشرقيين كشكيب أرسلان ومحب الدين الخطيب ورشيد رضا عن طريق جماعات الطلبة الموجودين في نابلس والقاهرة أو بالحركات الاشتراكية والشيوعية في المغرب واسبانيا وفرنسا عن طريق جماعة باريس. وهي أيضاً فترة انتقال الحركة الوطنية من الأشكال السرية والأولية للتنظيم إلى شكل الكتلة ثم إلى شكل أرقى هو الحزب.

وقد لعب محمد بن الحسن الوزاني دوراً أساسيا في هذه الفترة

ينحدر من عائلة طرقية مشهورة نزحت إلى فاس، تعاون بعض أفرادها مع الاستعمار. ولد سنة 1910 بفاس وتلقى تعليما عصريا في الرباط وباريس حيث حصل على الباكالوريا ودرس العلوم السياسية وكأن أول متخرج مغربي في هذا الاختصاص. كما درس في معهد الصحافة واللغات الشرقية. وفي هذه الفترة ناضل في صفوف جمعية «طلبة شمال إفريقيا المسلمين» حتى صار كاتبها العام، وشارك في منظمة «نجم الشمال الافريقي» التي أسسها مصالي الحاج بمساندة الحزب الشيوعي الفرنسي.

عاد إلى فاس إبان أحداث الظهير البربري وسجن بعد المظاهرات ثم أطلق سراحه، فعاد إلى باريس لكن مضايقات السلطات الفرنسية جعلته يلتجيء إلى سويسرا حيث عمل إلى جانب شكيب أرسلان داعية للقضية المغربية ولم تمهله السلطات المحلية فاتجه الى «مدريد» حيث أنشأ «الجمعية العربية الاسلامية». وفي سنة 1933 عاد إلى فاس وأصدر «عمل الشعب» الناطقة بالفرنسية. وكانت «لسان الحركة القومية بالمغرب» وبعد منعها أصدر «إرادة الشعب». ومنعت هي الأخرى. فشارك في صحف الكتلة بالشمال وفي الصحف الفرنسية العاطفة على القضية المغربية ويعد من أبرز أعضاء لجنة «المطالب» 1934. اعتقل سنة 1936 إثر تجمع وطني بالبيضاء ولما أطلق سراحه عمل مع رفاقه على هيكلة «الكتلة الوطنية» والاعلان عنها رسميا (1937). أصدر «العمل الشعبي» لسان «حزب العمل المغربي». وبعد خلافه مع علال الفاسي انشق وأنشأ تنظيما آخر هو «الحركة القومية». وفي نفس السنة نفي إلى الجنوب حيث مكث تسع سنوات. ولما عاد سنة 1946 أنشأ حزب «الشوري والاستقلال» وصحيفة «الرأي العام». وفي سنة 1951 غادر طنجة إلى القاهرة ومنها تابع عمله من أجل استقلال المغرب. وفي سنة 1955 يسافر إلى باريس حيث تتبع عن قرب محادثات (سيل — سان كلود). دخل إلى المغرب بعد الاستقلال وركز جهوده على محاربة ماسماه «ديكتاتورية الحزب الوحيد»، وفي سنة 1960 أنشأ الحزب الديمقراطي الدستوري ثم عين «وزير دولة» لمدة وجيزة، ومن مواقفه الأخيرة مناهضته للاتفاق الجزائري المغربي في يونيه 1972. وتوفي في 9 دجنبر 1978.

• ولا يمكن بأية حال ولأي كان أن ينفي قيمة الدور الذي لعبه في الساحة الوطنية منذ بدأ نضاله في فرنسا. لقد كان حريصاً على استقلال المغرب بقدر ما كان حريصاً على غرس بذور الديمقراطية فكراً وممارسة، وترسيخ جذورها في الواقع

المغربي، والأساسي أنه ــ ربما ــ بسبب تشبعه بالحديث الديمقراطي الانسي الأوربي قد كان أبعد ساستنا عن السقوط في شرك تناقض الحديث الديمقراطي والممارسة الاقطاعية. بل يمكن الجزم أنه قد تبين له منذ البدء أن الاستقلال لن يتحقق على الوجه الأكمل ما لم ينبن على ديمقراطية حقة.

• ألقى الوزاني هذا الخطاب الذي نعيد نشره هنا تذكيراً به في حفل كبير أقيم ب «سلا» بمناسبة مرور سنة على صدور العدد الأول من مجلة (مغرب) وبحضور زعماء الحركة الوطنية وممثليها في كل أنحاء المغرب. تقول مجلة «السلام» : «وكان خطيب الحفلة حضرة الشاب المغربي النابغة الأستاذ محمد بن الحسن الوزاني». صاحب جريدة «عمل الشعب» فقد ألقى خطبة رنانة عبَّر فيها عن عواطف جميع المغربيين نحو مجلة «مغرب» وبين بأوضح عبارة ما هي المبادىء الوطنية في المغرب، وما هي الخطط التي يراها الوطنيون صالحة للسير عليها في المعاملات الشعبية».

إن كان للأمة المغربية أيام وسويعات يتحتم أن تجدد فيها الذكرى لويلات ومصائب ينفطر لها القلب الطاهر حزنا وكدرا وتنجزع من هولها النفس الكريمة حدادا وألما فإن لها أياما وسويعات أقل ما يجب في حقها أنها من أسعد الأوقات في عمر هذه الأمة العزيزة ومن أبيض الصفحات في تاريخ جهادها الخصب المجيد.

وإن أمة لا تبتسم لها الحظوظ في كل وقت وآن ليجب عليها كلما ظفرت في مضمار الحياة بنصيب من الخير قل أو كثر، وكلما كلل مجهودها المشترك بالفوز الجلي الراسخ، ان تحرص كل الحرص على إحياء ذكريات أيام الظفر المحمود والفوز المبين لا لمجرد الافتخار والمباهاة بل تخليداً لثمرات الأعمال وتقديراً لكفاءة العاملين الذين اخلصوا الخدمة لقضية الشعب كله.

وإن كان بين جلائل الأعمال التي نالها العاملون من الأمة المغربية بفضل هذه الأمة نفسها وعطفها المبرور شيء يستحق التخليد، ويستوجب التقدير من لدن جميع أفراد الأمة بلا تخصيص ولا استثناء فهو تأسيس مجلة مغرب بباريس منذ سنة كاملة.

فمجلة مغرب الباريسية كانت نتيجة عظيمة لمجهودات متضافرة قامت بها نخبة من الفرنسيين الوجهاء في ميدان السياسة الغيورين على مصلحة امتهم الحقة وسمعة بلادهم الطيبة تلك المصلحة وهذه السمعة اللتان لا تثبتان إلا مع نصرة الحق وصيانة العدالة في الحدود الطبيعية للتعهدات والضمانات وفي دائرة كرامة الانسان أيا كان جنسه ولغته وعقيدته وكانت أيضاً نتيجة للتآزر الذي ظفر به هؤلاء الفرنسيون الأحرار عند المغاربة الذين قدروا المشروع حق قدره فاندفعوا إليهم بعامل حسن الانفعال وباعث العضد والتنشيط وحب الخير الشديد لكافة أفراد الشعب المغربي الكريم.

وإنا لنجد هذا مبينا بقلم رئيس تحرير المجلة الأستاذ روبير لونكي الذي يقول بعد تعداد ما وقع عليه بصره واختبره بنفسه اثناء تجواله بالمغرب أو بحكم مباشرة أعمال مهنته : «من فقدان هيئة يكون في امكاني الرجوع إليها ويكون في إمكان ضحايا مثل هذه المظالم الأشقياء الكثيرين ان يلجأوا إليها استنجاداً واستغاثة ولم يكن وقتئذ من وسيلة لذلك إلا الالتجاء

للرأي العام البصير والى نوابنا البرلمانيين، لهذا قد اعتزمت منذ سنة تأسيس مجلة علمية ففاتحت بعض الأصدقاء من أبناء الاسلام المخلصين الذين أيدوني وأعطوني الوعود بعضدهم ومساعدتهم وقد كللت أعمالنا المتضافرة بالنجاح حيث نستطيع اليوم أن نقوم بواجب التحية لبروز مجلة مغرب لعالم الوجود»

إن جلال الخدمة التي تقدمها مجلة مغرب لا يدخل تحت الحصر والضبط فليس من الميسور أن نعدد هنا جميع ما أصبح من العمل الحاصل وما أحدثه هذا العمل من الأثر معنويا كان أو حسيا ما نزال نشاهد نموه واثماره وانما نكتفي بأن نذكر عسى تنفع الذكرى الغافلين والمتغافلين بأن الارتياح العظيم الذي أظهره المغاربة لصدور (مغرب) طافحا صادقا وترجمانا معرباً وكذلك التنشيط الجدي الذي وجده مغرب عند عدد وافر من رجال الأمة المغربية على اختلاف طبقاتهم ومشاربهم ــ لدليل قاطع على أن مجلة مغرب جاءت مطابقة لرغبة شعبية عامة وأمنية وطنية مشتركة وخادمة لمختلف مصالح البلاد الحيوية التي كانت تمس حاجتها الى منبر حر يسمع منه صوت المظلومين والمتظلمين دون أن يمتد إليه ما يحمله على الخفوت أو يحوله عن الاتجاه نحو الغاية الأصلية التي لا تنال إلا من الطريق المستقيم.

مجلة مغرب كما قال الزعيم الاشتراكي رونوديل الشهير : في عنفوان حياة تلك المجلة ستقوم عاجلا بخدمات جلى لا للمغرب والمغاربة فقط بل حتى لفرنسا نفسها. أليست ستقوم بواجب المراقبة الذي يطوق به الرأي العام والذي أصبح اليوم مرجع كل واحد والذي يجب الانسان أن يعتبره سلطة دولية هائلة للعمل والنظام والحجز وأي شيء يحتاج فيه إلى المراقبة أكثر من الاستعمار أو الحماية ؟ انه لمن خدمة مصلحة بلادنا أن يجلب الانسان نظرها الى الوقائع لكي يصبح في مستطاعها اصلاحها وتقويم المعوج منها ولست أقول فقط بمعاقبة الآثمين الذين يلحقون الضرر بسمعتها بل أقول كذلك باتخاذ جميع الوسائل لكي لا تتجدد الأعمال التي تثير الضمير والغضب معا لقد تعلو الشكوى أحيانا.

وهذه الناحية القبيحة للاستعمار الظاهر أو المزور... من الوقوف في بعض الأحيان وجها لوجه مع حركات قوميه شديدة في غضبها ولاكن لسنا من الذين يبتغون ملاطفتها أو تهييجها فهي لا تحسن دائما كما هو الشأن غالبا في سائر الحركات المتطرفة ــ خدمة القضايا العادلة التي تنتصر لها ولاكن أليس حقا أن مثل هذه الأغلاط تقدم لتلكم الحركات غذاء لذيذا وأن هذه الحركات تستطيع من أجل هذا أن تستميل ضد البلاد المستعمرة أو الحامية أو المنتدبة كل الجماهير التي تشعر بأنها مجرد ضحايا واثرة مبغضة محتقرة خصوصا بعدما بذلت إليها الوعود وصرنا نظهر أمامها كحاملي مدنية عالية».

لقد كان لصدور مغرب وقعان مختلفان أحدهما جلب لها التأييد والعطف من طرف قسط كبير من الصحافة الفرنسية في فرنسا، وباريس بنوع أخص، والثاني أثار عليها غضب طائفة من الانتفاعيين الذين لا يهمهم من الدنيا إلا ارضاء الجيوب وخدمة حاجة جشعهم الذي كلما ابتلع شيئا صاح بأعلى صوته هل من مزيد.

فكثير من الصحافة كما يقول الأستاذ لونكي «أعادت نشر مقالات المجلة ولكنها ألصقت بها نعوتا تتفاوت في الخساسة حسب درجة تربية الكاتب لها... وانا لنشاهد غبطة لا

تشويها شائبة أن التكذيب لم يتطرق الى شيء من الوقايع التي قمنا بنشرها وفضحها. فالسباب والجمل الجوفاء والعبارات المبتذلة العتيقة كانت من حسن حظنا ذخيرة الذين قابلونا بالخصومة فهؤلاء يتظاهرون بالسخط والغضب ويتكلفون الحركة ويصخب فريق منهم أكثر وأشد من الفريق الآخر وكيف لا يتحمم على الانسان أن يقدم على ما فيه ربح لحياته الدنية ! اليست كذلك يا حضرات النابحين ؟..... ولماذا كانت مجلتنا مغرب باعثا على انفجار مثل هذا الحنق ومثل هذا الاغتياظ ؟ لماذا التمست أسباباً رذيلة للمطالبة بحجز مجلتنا ؟ ألم يزعم البعض أنها من شأنها أن تضر بمصلحة السياحة. إن هذا لمحض كذب ولو افترضنا أن الزعم صحيح اليست هناك مصالح اسمى من مصلحة السياحة. ولكن السبب الأصلي هو كون مجلة مغرب مجلة بالغة الجد في الاتقان وطافحة بالمعلومات لدرجة تستوجب الاعجاب فهي تعرض في دقة كبيرة وقائع تندرج في مجلة الفضائح التي لا يمكن أن تقبل التزييف وبعبارة فهي تزيح الستار عن الأستياء المغربي الذي طالما مهر في اخفائه كل من الانتفاعيين واليسوعيين والمتسلطين وقد سلكت هذا المسلك جرائدهم ونشرياتهم فمجلة مغرب تساعد على إثارة الرأي العام الفرنسي وهذا كل ما يريد هؤلاء السادة أن يجتنبوه ولو كلف الأمر كل غال ونفيس».

لم يمض زمن كبير على الحملات العدائية للمجلة حتى عرفت حقيقة هذه الحملات وافتضح أمر القائمين بها وملهميها فئابت بالخيبة وانتصر الحق على الباطل ان الباطل كان زهوقا، وهذا ما حدا بالأستاذ لونكي الذي كان الهدف الأكبر لشتم المغرضين وتهور الهدامين الى أن يختم احدى مقالاته بقوله : قد وضعنا على أسس لا أمتن منها حقيقة معلوماتنا وقيمة مجلة مغرب الاستخبارية وهذان امران يعرفهما خصومنا جيد المعرفة ولهذا فانهم يتظاهرون بمثل هذا العنف والشدة ويظهرون سوء النية لهذه الدرجة ولكن الحقيقة قد وقعت عليها هجومات أخرى ما لبثت أن انتصرت عليها جميعها وأن الحقيقة لمنتصرة بعد كما انتصرت في الماضي».

ورغم ما كانت تنشره المجلة من الحقائق التي لا يرتاب في امرها كل عاقل منصف وكل خبير بصير ورغم الصراحة في القول والاخلاص في النية اللتين كانتا ولا زالتا من جملة ظاهرات المغرب الثابتة فان اصحاب المجلة وكتابها لم يفلتوا من تحامل شرذمة المتضجرين المتبرمين الذين تطيروا بوجود المجلة الحرة وقلقوا على القسمة التي اقتطعوها لأنفسهم من الغنيمة المغربية التي أصبح لها طالبون لا يعرفون الكلل والملل في استرجاع الحق المغصوب ظلما وعدوانا فكم رمي هؤلاء الكتاب بما هم برءاء منه وكم صبت عليهم الأقلام المستعبدة للدينار وللأغراض الدنيئة السافلة من تهم تتراوح بين الخيانة والكراهية لفرنسا لأنهم أصحاب كرامة وانصار الحق والعدالة.

وقد كان من مزايا المجلة انها لم تكترث بسبب خصومها وهذيانهم في حقها تورعا من سخافة عقولهم وتعففا عن الظهور في لبوسهم الممقوت فقد كانت تسخر من الشتم وفاعله وتتخذ منه الحجة الدامغة لاحجام ذوي الشتم أنفسهم. وجميع العقول والنفوس الطيبة أكبرت هذا الموقف الذي لزمته المجلة فكان ترجمانا عن حقيقتها التي كانت ولا تزال ابعد ما يكون عن السخافة والضعة والمذلة بل كانت كل حلقة من حلقات حملة الخصوم المغرضة المزورة باعثا للمجلة على تسفيه هذه الجملة بالتمادي في خطتها والحرص على الإتيان بالوقائع المدعمة

بالبراهين القوية والأدلة البليغة لأن الحقيقة لا يخدمها الافتراء المقصود ولا مجرد اللغو والكلام وقد جاء في بيان الأستاذ لونكي لما تأخذه المجلة حقا على خصوم المغرب وفرنسا وما يأخذه هؤلاء عليها ظلما وعدوانا :

إن مجلة مغرب ما فتئت منذ عهدها الأول تواصل الجهاد المحمود من أجل الدفاع عن شعب مظلوم هو الشعب المغربي الذي ظل ضحية لمظالم المتسلطين والقسيسين والرأسماليين وما فتئت منذ صباها ترمي الى هدف مزدوج هو أولا : استرجاع الشعب لحكمه الذاتي الذي ضمنته معاهدة خط في اسفلها امضاء فرنسا الصريح. وثانيا : صيانة شرف فرنسا الحقيقية الكريمة اللادينية الجمهورية. اننا كما يقول الأستاذ لونكي لم ننقطع عن نشر الوقائع الدقيقة التي لم ينلها قط التكذيب والتزييف وهذه الحقائق المشؤومة قد وقعت وارتكبت باسم فرنسا من رجال مجردين من كل ذمة صالحة. الأمر الذي يعد من الخطورة بمكان : إن امكن لبعض المسلمين المثقفين الذين يعرفون وجه فرنسا الحقيقية أن يسألوني غير ما مرة في شيء من الاستغراب، لماذا يختلف الفرنسيون القاطنون بالمغرب كل هذا الاختلاف عن الفرنسيين الذين ما يزالون في فرنسا ؟ فان الشعب المغربي الذي يرزح تحت ثقل الضرائب الساحق الماحق ويتخبط في البؤس والشقاوة لا يعرف هو نفسه إلا الفرنسيين الزائفين أولئك الذين رحلوا الى بلاده فسلبوه حقه وألقوا به في قارعة الطريق بعدما حاولوا ارغامه على النصرانية. وما العمل بعد هذا ألم يكن من الواجب أن نقوم في فرنسا بفضح هذه السيرة الرذيلة التي تنتظم حلقاتها باسم فرنسا ؟ والتي في امكانها أن تولد لنا في المستقبل أياما دموية كما أجاد التنبيه الى ذلك المسيو موريس فيولت حاكم الجزائر سابقا في كتابه القيم «هل تحيى الجزائر» ؟ ألم يكن من الواجب علينا أن نلفت نظر السلطة العامة الى هذه المشكلة العويصة الممضة ؟ ومن كان اجدر بالقيام بهذا ؟ هل الادارات المختصة ؟ إنني لعلى بينة من امرها فانه يوجد بوزارات الخارجية مدير لقسم افريقيا والمشرق ولكنه ماهر لدرجة قصوى في فن استعمال المطفاة وقد قام قبلي كما يقول الأستاذ رئيس التحرير عدد من كبار الرجال فقدموا للوزارة تقارير ولكنها خنقت في السر واقبرت في الكتمان. أما أصدقاؤنا البرلمانيون الذين يشهد لهم بالخبرة والدراية فلا يعرفون الا ناحية ضئيلة من المظالم المقترفة لأنهم مشتغلون عنها بمشكلات معضلة خطيرة. فلم يبق اذن أمامنا إلا وسيلة واحدة هي اشهار الحالة في فرنسا كما كانت في الواقع لا كما تصورها الصحافة الرسمية ولهذا منذ ثمانية أشهر ونحن سالكون اذاعة الوقائع المضبوطة وجادون في اطلاع الفرنسيين على ما يقترف من الأعمال باسمهم في المغرب الأقصى ولم نكن في حاجة الى أكثر من هذا لإثارة الصحافة الرجعية علينا. وكيف لا يكون في الأمر استغراب للناقمين الذين اصبحوا يسألون ويتساءلون لم ذلك ؟ ولم نجرأ في فرنسا وفي باريس نفسها على جعل المساوىء كبيرة كانت أو صغيرة محلا لاذاعة واشهار يتجاوزان تخوم المغرب وحدوده ! ؟ إننا بسبب هذا لم نعد في نظرهم الا اعداء لفرنسا تلحظهم عين موسكو الساهرة ويد المانيا المساعدة».

يجب علينا للحقيقة أن نقول إن مجلة مغرب الباريسية لم يقابلها جميع الناس بما قابلتها به طائفة المغرضين قدحا وقذعا بل وجدت عزاء عن ذم المعتدين وتسلية عن اذاية المسيئين في الشيء الكثير الذي كتب في الاشادة بذكرها وتبيان اهميتها واظهار فضلها على الفرنسيين

والمغاربة أجمعين ولست في حاجة الى سرد كل ما قيل أو عرض كل ما كتب في هذا الباب فانكم قرأتم أو علمتم جله، انما لا تتعفف نفسي ولا تتمالك عن إتحافكم أو تذكيركم بطرفة يجدر بها أن تكون مثالا صادقا لما خطته الأقلام النزيهة انتصاراً للحق والصواب في جانب مجلة مغرب وعملها المبرور المشكور.

فقد نشرت مجلة التطور الفرنسية الباريسية فصلا طويلا ممتعا بقلم سياسي محنك كبير هو مسيو السيد ابري اقتضب منه القطع التالية : «لماذا لا تسمع العصبة هذا اللسان الكريم النزيه ؟ انه كلما برزت نشرة لمجلة مغرب تعود قوم الهجوم عليها باسم المصلحة الوطنية الفرنسية وحيث أن مؤسسي هذه النشرات ومحرريها يطالبون بأكثر من العدل والحقوق للاهالي فانهم يرمون بكونهم يريدون فصلهم عن فرنسا بل تهييجهم وإثارتهم عليها، فمجلة مغرب لم تفلت من هذا الأمر المختار فقد أخذت حظها من الانتقاد والتهجم ليس فقط من جرائد ذات صبغة متطرفة ولكن حتى على أعمدة بعض الجرائد التي تتظاهر بالجدية. ورغم هذا فكيف لا يكون وجود رجال من أمثال الذين سردنا أسماءهم سابقا في لجنة تحريرها ضمانة لا تدع احدا يرتاب في ن هذه المجلة لا يمكن أن تصطبغ بصبغة غير وطنية. إن القوم الذين لا تخرج سياستهم ــ رغم ارادتهم وشعورهم، عن كونها غير وطنية هم الذين يريدون التحافظ على منهاج استعماري يغضب الأهالي ويثيرهم على المستعمرين لأن هؤلاء يتجلون لأولئك في مظهر الظالمين الباغين. وخلافا لذلك فان العمل لأجل التقريب والتوفيق بين الأهالي والمستعمرين بواسطة سياسة ترتكز على العدل والتعاون لعمل في اتجاه وطني صرف لأن هذه السياسة تكفل لفرنسا عطف الشعوب المستعمرة وفي حالة نزول الخطر يمكنها من مؤازرة عسكرية تكون متينة أكثر مما يكون مطلوبا عادة من المستعبَدين للمستعبِدين، وإن الحاجة الماسة الى تعرف وتفهم هذه لمسألة في فرنسا بنوع أخص لأن فرنسا نفسها هي التي تعتمد على مساندة هذه الشعب المستعمرة في حالة حرب أوربية فكلما ازدادت الحالة في أروبا ظلمة وأحلولكت فاصبحت شغل الأفكار الشاغل كلما تحتم على فرنسا أن تجتهد في امتلاك تلكم الشعوب. ولأجل هذا فان جميع الذين يعملون للتقريب بين الأهالي والفرنسيين بتحبيذهم اتباع سياسة استعمارية متجددة فانهم يعملون في الحقيقة من أجل فرنسا مشهرين الحرب على أولئك الذين بابتغائهم المحافظة على القواعد العتيقة التي أكل الدهر عليها وشرب انما يريدون تخليد الاحقاد والضغائن القديمة..... ان ما يقاومه كتاب مجلة مغرب فرنسيين كانوا أم مغاربة مقاومة شديدة لا عرف الوهن ولا التمييز هي سياسة الاندماج والتهام شخصية الأمة».

إن مثل هذا الدفاع عن الحقيقة والحق في شخصية المجلة ورجالها، قد رأينا منه الكثير. وكان له التأثير الحسن في جميع النفوس المنصفة المحايدة. وقد نوهت المجلة في حينه بكل من انصف لها وعظمت قول كل من قال كلمة حق واخلاص في جانبها كما أنها قد أبانت غير ما مرة انها لا تتعرض بالشتم واللعن لهراء الشاتمين وصخب اللاغين حفظا لكرامتها التي ترسخ نمو بفضح المساوئ والدعوة الصالحة للخير لا بالطعن والقدح، وعلما منها بأن أشد اللوم وقعا في نفوس الأشرار هو ما كانوا له مستحقين وبه جديرين وقد شق على الناقمين من كتاب فرنسيين أن يعلموا صدق المثل الفرنسي الشهير : «لا شيء ابلغ خدشا للقلب من الحقيقة المبينة».

كان اصحاب المجلة يتوقعون الطعن في قضيتها وتشويه مقاصدها ومراميها لأنها ما اغفلت ولا يمكن أن تغفل ان عالم اليوم هو عالم الأمس وعالم الغد فما يزال ولن يزال حاويا لصنفين من البشر هما الأخيار والأشرار الذين ينظر كل فريق منهم إلى الحقائق بما هو أهل له وحقيق به فقد كان المنتظر وقد تعود الناس المجابهة بمثل هذا أن يرمي كتاب المجلة من الفرنسيين والمغاربة بالشيوعيين والبلاشفة وما اليهما من الألفاظ التي تنفثها اقلام المغرضين الافاكين في مثل هذه الظروف.

ولكن ما كان أشد استغرابنا وقتما علمنا أن بعض الأقلام المسخرة في نصرة الباطل قد تجاوزت الحدود المعهودة من الافتراء والخط من كرامة الأخيار فاخذت تندد على الأحرار من الفرنسيين ما سمته بالخيانة ظلما وزورا وتشهر بكرامة العاملين من المغاربة لفرنسا ولكل من ينتسب إليها.

لست في حاجة الى أن أتبسط في الرد على اراجيف أهل السوء لأن امهم معلوم في كل زمان ومكان فهم اما مرتزقة أقلام تخوض اينما ساقها داعي الانتفاع أو قوم تعودا الا يعيشوا إلا بالكذب ومن الكذب أو من أولئك الذين اقتسموا الغنيمة المغربية فاصبحوا يخافون عليها من أن تفلت لهم وتضيع من يدهم وهم في هذه الحالة أكبر مصداق للمثل العربي الذي يقول [اذا وقعت المخاويف كثرت الأراجيف .

أما ما يرجع لبيان حقيقة الفرنسيين المتهمين بما هو باطل صراح فقد قام به كتاب المجلة الفرنسيون والأستاذ رئيس تحريرها بنوع أخص وفيما تقدم بعض ما حبرته يرعة هذا الأستاذ في فرص مختلفة وأظن أن في ذلك الدليل الكافي لتسفيه الكاذبين وتجهيلهم أما ما يرجع لمحرري المجلة من المغاربة الذين لا يعبرون في الحقيقة إلا عن افكار مواطنيهم ولا يعبون في الواقع إلا عن العقلية السائدة في الأوساط المغربية بلا قيد، فانه من الجنون ان يرموا العداوة لفرنسا. اذ في الحقيقة انما هم مغاربة مخلصون في وطنيتهم مجاهدون بقلمهم وفكرهم في سبيل نصرة قضية بلادهم ضمن حقوقها الطبيعية وفي دائرة حسن التفاهم مع الأمة الفرنسية الحرة العادلة المحترمة للعهود الوفية بالوعود الثابتة على الوفاء بالعهد وتأدية رسالة النصح والنشاد.

فهل الراغبون في هذه الأمور والعاملون لتحقيقها جديرون حقا بما قذفوا به ليشا وتهورا؟ وهل كل من يتشبث منا بوطنيته المغربية ويصدق في القيام بما تفرضه عليه من الواجبات المطاعة لابد من أن يعتبر عدوا لفرنسا ؟ ان هذا الاعتبار لشيء لا تسعه دائرة اطق السالم ولا يذعن اليه من سلم قلبه ولسانه وأن العناد في هذا الاعتبار الزائف ليقتضي اغلاق باب التفاهم والتوفيق بين فرنسا والمغرب اغلاقا اصليا تاما وهذا مالا نعتقد وليس من المصحة المشتركة ان يظل قاعدة لكل تفكير ودعوة يقصد بهما الخير للقطرين. فالمغاربة اذلا يعتقدون اعتقادا راسخا أن حبهم الشديد لوطنهم والتفاني في خدمة مصالحه وحماية حقالا يتنافيان مع امكان حسن التفاهم مع فرنسا على شرط أن تبرز حكوماتها المتعاقبة ذلك التفاهم بكل ما تستطيع من جهد وصفاء. أما إذا كان يميل بعض الفرنسيين الى غير ر، المغاربة فاعتقادهم مردود عليهم ولا يجنون به إلا على شعبهم ومصلحة بلادهم واذا كان ليس من المنتظر — وذلك البعض هكذا يفكر وكذلك يعمل — ان تظهر منهم إشارة الى حس

التفاهم فانا معشر المغاربة ونحن نفهم الأمور كما تقدم بيانها راغبون في ذلك التفاهم وقادرون على أن نشير اليه ونقوم بالدعوة الى تحقيقه.

وجميع اعمالنا وكتاباتنا في الماضي كانت تسير في هذا الاتجاه. ومن سوء الحظ إننا كنا نرى قلب الحقائق وتشويه المقاصد وشتم النفوس والتنديد بالأفكار الصحيحة يقوم مقام التنبه للاشارة والالتفات الى جهتها وتلبية الدعوة ومن دعا اليها. اننا عملنا ما كان في المستطاع اذ ليست لنا غير وسيلة الكلام والكتابة الى ما كنا نرمي اليه فالتقصير كان ولا يزال في جانب من هم اقدر منا على الدعوة وعلى العمل والتحقيق بنوع خاص والتقصير ايضا كان في جانب الذين هم بأعمالهم حجر عثرة في نهج التفاهم ونيل المراد. ويسوءنا كثيرا ان نصبح نرى أن مجهوداتنا لا تكلل الا بنوع جديد من اللوم وسوء الفهم حيث أخذ بعض الناس ينعون علينا حتى الوطنية وفاتهم أننا بشر مثلهم نحب وطننا حبا متينا طاهرا وفاتهم كذلك أن وطنيتنا لا تشتمل على العناصر التي أصبحنا نراها لازمة للوطنية الغربية بنوع اخص. فوطنية الأوربيين الا من عصم ربك تنبني على العداوة والبغضاء للأجنبي عن الوطن وتتغذى من هذه الشعوبية ومن الانتفاعية وحب الفتح والاستعباد وهذا ما يصبغها بصبغة شنعاء مكروهة ممقوتة أما وطنيتنا فهي الواجبة على جميع البشر نحو القطر الذي نشأوا فيه جيلا بعد جيل وهو بحكم التعاليم الاسلامية وطنية انسانية محمودة لأن الاسلام كما يشهد المستشرق الايطالي الدكتور إنسباطوا «يتوغل في كل الحياة ويتجلى في اطراف ميدانها فهو قاعدتها وخلاصتها وفيه تجتمع التقاليد ومنه يستلهم البشر سيرتهم وميولهم. فالاسلام يقتضي في آن واحد وطنية جديدة وجامعية صريحة تتحدران منه واليه وانه ليتعهدها بلا وهن ولا تردد وانه ليضع الوطن في قلب الانسان ويجعله هكذا يشعر بالوطنية حيثما توجه وارتحل فالاسلام هو الشيء الوحيد في العالم الذي يكون أشد قدرة من جميع أنواع الوراثات» فالوطنية المغربية والانسانية شيان لا يتنافيان والوطنيون المغاربة بحكم التعاليم الاسلامية ليسوا بطبيعية اعداء لغيرهم من الفرنسيين وغيرهم فهم اذن قابلون ومستعدون لحب غيرهم من البشر كيفما كان جنسهم ووطنهم. وكما حاول اناس أن ينكروا علينا الوطنية فقد حاول غيرهم أن يؤولوا نوايانا وميولنا تاويلا لا نرضاه ولا ينطبق على الحقيقة التي لا ترتفع بمجرد اللغو والقول فقد قيل والتقط هذا القيل قصد الاذاعة والترويج : إننا لا نتحرك ولا نكتب ولا نتكلم إلا ابتغاء الفائدة الشخصية التي جعلها المروجون من الصحفيين و الخطباء ابعد مطمح لنا في الحياة فان دل هذا القول على شيء فهو جهل أو تجاهل من كل من كتب وخطب اذ لسنا في الحقيقة راغبين في فائدة شخصية قلت أو كثرت وانما نحن وطنيون شداد في الوطنية بالشكل الذي عرفناه وحددته التعاليم الاسلامية التي صبغت عقلنا صبغة متينة ونحن ايضاً مجاهدون في سبيل الوطنية المغربية التي ترتكز على الدفاع المشروع عن الأمة وعلى أسس الحق والعدالة والحرية والانسانية فنحن لا نرضى بغير هذا وطنية ولا نريد غير ذلك جهادا ومثلا أعلى في الحياة.

إننا من الزاهدين في المصالح الشخصية ومن المتفانين في خدمة مصلحة واحدة هي مصلحة الشعب وكما اننا قبلنا بصدر رحب وضمير مستريح كل أنواع التضحية من أجل ذلك فاننا على استعداد تام لاحتمال كل تضحية، والاقدام على كل بذل يكون فيه خدمة حق لقضية الشعب التي لا نبتغي لغيرها نصرة وتأييدا إننا نقول هذا ونشهده على أنفسنا لأننا

نعهد فينا الاخلاص في العمل والصدق في القول ولأننا ــ ونحن أعرف الناس بأنفسنا ــ على أن نجيب لبيك لبيك.

فليعلم الجاهلون أو المتجاهلون أننا ــ ونحن على هذه الصفة ــ لا يمكن بوجه من الوجوه أن نكون طلاب مصلحة شخصية وعباد وظيفة حكومية. لا لأن المصلحة الشخصية والوظيفة الحكومية في حد ذاتهما ممقوتتان مكروهتان ولكن لأن مصلحتنا الشخصية ضئيلة ان لم نقل معدومة ونحن في حاجة ماسة الى خدمة ما هو أعظم منها شأنا وفائدة ألا وهو المصلحة العامة الشعبية. ولأن الوظيفة الحكومية اصبحت اليوم قبرا لا ينفع فيه المرء أمته وبلاده، وربطة لا تطوق بها كل الأعناق وأمراً لا يحسن وقعه في جميع القلوب والضمائر. ولو القى أولائك القوم الذين يرون أو يتظاهرون بأنهم يرون فينا عباد الوظائف نظرهم على العاملين من المغاربة لشاهدوا أن هؤلاء العاملين إما كانوا من قبل يتقلبون في المناصب فتنازلوا عنها تلبية لداعي الحاجة الوطنية وعن طيبة خاطر منهم واما رجال ليست عندهم فكرة التوظف ولا يريدونها لأسباب منها تلك التي بيناها سابقاً فجميعهم الآن راغبون عن الوظائف ويفضلون عليها وظيفة حرة هي الذب عن قضية الشعب الشقي وإصلاح شؤونه العامة الحيوية ولو فرضنا أننا ــ والحقيقة غير هذا ــ طالبون الوظائف لكنا سلكنا إليها طرقها المعهودة التي يسلكها كل من يطمح اليها ويرمي الى كل من يتقلد بها إذ ليس من المعقول أن يطلب الانسان شيئاً في متناول مطلق الناس ويسمي اليه بالوسائل الغير الطبيعية والطرق التي تقصيه عن المرمى بدل أن توصله إليه فإلى متى يجهل القوم حقيقة أمرنا والى متى يتجاهل من يهمهم الأمر قضيتنا التي استنارت بما ألقيناه عليها من النور وبما أحاط بها من الصراحة والوضوح ؟ أليس من المكابرة والمعاندة أن تظل تلك القضية بعد هذا محلا لسوء الفهم والتنقيص ؟.

لم يكن من العسير أن يفهم أن مطالبنا التي طالما جاهرنا بها وبررناها بكيفية لا تقبل الرد والمعارضة كانت ترمي الى اصلاح شؤون الأمة المغربية اصلاحاً يفي بحاجاتها ويخطو بها خطوات سريعة في نهج التطور والتقدم، وإذا قلنا الاصلاح فلسنا نعني ما هو من قبيل ذر الرماد في العيون أو ما ينال القشور وسطوح الأشياء المحتاجة إلى الترميم بل نقصد الاصلاح في الشكل والأصل معا لأن ما ننعته بالفساد فاسد شكلا وأصلا كما أننا لا نرغب في الاصلاح الأبتر ولا في الاصلاح الذي يؤدي الى احداث مالا يجب إحداثه أو الى إيجاد ما يصبح مناقضا لما هو كائن. وجوباً وحتماً لا يكون الاصلاح إصلاحاً إلا اذا رضيت به الأمة وتيقنت أن فيه ضمان مصالحها وإرضاء حاجاتها ولن ترضى الأمة وتطمئن الا اذا جاء الاصلاح محققا لرغبة من رغباتها وكان لثقاتها أكبر نصيب في الاشراف على تنفيذه بصفة تجعله يعود على الجميع بالخير العميم.

وهنا يجب ألا نغفل اعتبارنا للاصلاح الاجتماعي الأخير الذي قام به صاحب الجلالة ايده الله نحو تلك الفرق التي بأعمالها المتهمجة ذلك الاصلاح الذي أعلن جميع المغاربة فرحهم به وابتهاجهم بصدوره الأمر الذي برهن على تقديرهم للأعمال وعرفانهم للجميل وتمييزهم بين ما هو إصلاح حقيقي وبين ما يعطي هذه الصيغة وهو منها في عراء.

وإذا كان لا يتيسر الآن أن نسرد الاصلاحات التي تطالب بها الأمة فلا يجمل أن

نسكت عن شيء وهو أن الأمة تريد أن تجري الاصلاحات على أسس المبادىء المبينة وأن تباشر على ضوء هذه الحقائق التي لا فائدة في التغافل عنها والاستهتار بها.

أما تحقيق الاصلاحات المرغوب فيها فانه لكفيل بأن يبدد سوء التفاهم الحاصل بين الفريقين ويبرهن على حسن نوايا الحكومة الفرنسية وعلى تأديتها للرسالة التي تعهدت بها تأدية فعلية لا اسمية كما هي الآن في كثير من الأحوال وقد عمل المغاربة ما في طاقتهم لازالة سوء التفاهم بينهم وبين ممثلي فرنسا في المغرب وهم ما يزالون ثابتين في خطتهم حتى ينالوا الفوز الذي يستحقون ولكن من الواجب أن نصرح بأن الفرنسيين بطبيعة الواقع اقدر منا على محو سوء التفاهم المشتكى منه. وليست من وسيلة فعالة الى ذلك سوى التعجيل بإجراء جميع الاصلاحات اللازمة التي تمس حاجة الشعب المغربي إليها ومن شأن إجراء الاصلاحات على هذه الصفة بعد تبديدها لسوء التفاهم أن تفتح وتدشن عصر التوادد والتقارب والتعاون.

إذ غير خفي على كل عاقل أن التعاون عسير في ظروف يعلو فيها صوت الأمة بالمطالبة والتظلم ويسود فيها الاستياء عموم الأفكار وتفزع فيها الضمائر لما لا تحمد عاقبته وطبيعي أن هذا التظلم لا يمكن أن ينتهي إلا إذا أزيلت شكاة اصحابه وأنصفوا في مطالبهم العادلة. إن التعاون أمر حسن في ذاته ولكن له شروطاً يجب أن لا يخرج عنها ولا يمكن أن يدوم إلا إذا ثبت عليها. من الصعب أن يرتاح الشعب المغربي لدعوة التعاون ويقبل عليها والأمور اليوم ما تزال كأمس فلا يجهل احد أن التجارب السالفة والحاضرة قد جعلت التعاون اسماً بلا مسمى وأدت سياسة التقارب الى خيفة كان الأصل فيها فقدان الثقة المتبادلة بين القطرين المتعاقدين. ورب معترض يحاول المجادلة في حقيقة تلك الخيفة أو الاعتذار عنها فيدعي أنها كانت لزاما لأن السياسة التي جلبتها صادفت في الطريف صعوبات جمة أدت الى الاخفاق الماسوف عليه ولكن كيفما كان توقع الصعوبات فلا مندوحة عن القول بأن تلك السياسة لم تخفق لأنها وجدت طريقاً وعرا فقط بل لأنها كانت مبنية على هفوات وكانت دائماً تستمد مما لا يمكن أن يكون إلا هفوات ولم تقبل أن تصد عن الهفوات. واخفاق هذه السياسة يجب أن لا يكون باعثا على التشاؤم الذي يؤدي الى التمادي في الغلط استسلاماً، يأسا أو معاندة في الهفوة بل كل اخفاق يتحتم على صاحبه أن يغير الوجهة ويقدم على تجربة جديدة مع حسن النية وابتغاء النجاح وهذا ما أخذ يشعر به كثير من الذوات الرسميين أنفسهم وإن كنا لا زلنا لم نر أثرا عمليا لهذا الشعور أحس به حتى من في استطاعتهم أن يتلافوها.

وليس من المتيسر ان تنجح سياسة التعاون إلا إذا شيدت على مشاركة الأمتين في الأعمال المنفذة مشاركة خالصة ثابتة منتجة كما أن تلك السياسة لا تفلح إلا اذا دامت سائرة على نهج التعهدات التي التزمت فيها فرنسا للمغرب بموافقة الدول، وحامية لقواعد الحضارة العربية الاسلامية التي هي حضارة المغرب منذ قرون كثيرة. فكل تعاون عملي مفيد لا يمكن أن يتحقق إلا اذا كان مبنيا على تلكم الأسس ولا يقبل التطبيق الا بقدر ما يرتكز على الثقة المتبادلة التي تبررها سريرة طيبة ونية صالحة وتمتع مشترك بالثمار المقطوفة.

ومجمل القول أن المغرب وهو قطر عربي اسلامي محتاج إلى أن يفهم جميع من يهمهم الأمر أنه قطعة من مجموع العالم الاسلامي الذي شهد له المستشرق الايطالي الدكتور انسباطو-

بأنه ذو الحضارة الوحيدة التي تقبل بصدر رحب كل العقول على اختلافها وتعاون الأجناس على تباينها إذ التسامح والجامعية أي الكرم الفكري واحسان العقل وهما خلتان اساسيتان في الاسلام يسمحان لكل شعب ولكل حضارة بأن يبلغ أسمى واحسن الهيئات الاجتماعية فالشيء الذي ينقص اليوم هذا العالم ليخطو في طريق التطور هو سند خالص من لدن امة أوربية تكون الحلقة والوصلة وتحمله على أن يتمتع بثمار المدنية الغربية دون أن يتخوفوا من الاسترقاق السياسي والاقتصادي الذي يختفي وراء جميل عبارات التقدم والتحسين والحرية والأخوة. فلا تفاهم ولا تقارب ولا تعاون ما دامت الأمة ضحية لسياسة تشعر معها أنها أمة مقهورة مستعبدة مستغلة.

لنعد الآن الى مجلة، مغرب بعدما أتينا على جملة من الأفكار طالما عرضتها على القراء في مواطن مختلفة وظروف متنوعة ورائدها في نشر ذلك وتأييده خدمة مصلحة الشعبين الفرنسي والمغربي على الأسس التي بسطناها في شيء من الايجاز.

إن مجلة مغرب كانت ـــ رغم ما افترى عليها المتحاملون باطلا ـــ تدعو الى ابطال سياسة فاسدة لم تجلب الا التنافر بين القطرين وكانت ولا تزال تعامل الشعب المغربي في وطنه كأحط العناصر واقلها استحقاقا لعناية الحكومة واهتمام الدولة. ولم تكتم يوما ما أن دوام تلك السياسة الخائبة من شأنه أن يوسع الشقة التي أوجدتها بين العنصرين ويوتر العلائق بين الأمة المغربية والمسؤولين من الفرنسيين عن النفوذ الأدبي الذي اصبحت امة فرنسا في حاجة ماسة اليه في الشمال الافريقي كله.

إن مجلة مغرب كانت ولا تزال تواصل فضح مساوي تلك السياسة لكي يبصر الفرنسيون ما يضرهم وما ينفعهم فإن كانت هذه المامورية قد استعلت على فهم فريق الانتفاعيين الذين يضربون بقضية الوطن عرض الحائط ولا يتظاهرون بالغيرة عليها إلا بمقتضى حاجة كيسهم لأن إدراكهم للوطنية لا يخرج عن دائرة حلول الوطن في الكيس أو الكيس في الوطن فان كثيرا من الفرنسيين المنصفين الأحرار النزيهين قد ادركوا تلك المأمورية حق الادراك فقدروا خطة المجلة وأكبروا نفس القائمين بها.

أما الشعب المغربي فلم يقل عن هؤلاء الفرنسيين في الادراك والتقدير والاكبار بل لا يجهل أحد أنه لم يخضع لليأس الذي نتج عن تجارب تلك السياسة الفاسدة المنكرة، ولم يستسلم لما كانت تقتضيه طبيعة الواقع والمجريات بل كان رغم ما عومل به يؤمل خيرا في المستقبل لأنه كان يومن بقضيته إيمانا راسخا ولأنه كان يحسن الظن بالأمة الفرنسية التي كانت نفسها ضحية كالأمة المغربية لسياسة الخطأ والعنف والاستغلال فإذا كانت هذه السياسة قد جلبت النفع لأكياس الاستغلاليين فانها بخيبتها في معاملة الأمة المغربية قد جلبت خيبة ادبية ما فيها الا الضرر لشعب فرنسا ودولته.

وقد كان صدور مجلة مغرب على يد فرنسيين اجلة وانضمام بعض وجهاء البرلمان الفرنسي لهيئة تحريرها وتأييدهم للخطة التي التزمت السير عليها عوامل قوية في تثبيت حسن ظن الأمة المغربية بفرنسا وتنمية يقينها أنه ما يزال فيها رجال أحرار وأبناء غيورون على مصلحة وطنهم الحق وبقدر ما استنكرت امتنا تلك الشبكة المحركة لتوقيف لسان المجلة الحر، اجلت

عطف الرئيس هريو يوم ان غضب غضبته المعروفة فأباد الشبكة بجرة قلمه الحر فكان في تلك الجرة المشهودة فوز للمجلة في حياتها الفتية وحفظ لكرامة الجمهورية الثالثة في عهد مسؤولية الرئيس هريو عن مصير امته وسمعته ودوله. فمثال الرئيس هريو ما يزال حيا في أذهان المغاربة كمصداق صريح جليل لما نعتقده في الشعب الفرنسي من حب شديد للحرية وغيرة متينة على الحق والعدالة وان هذا المثال يقوي فينا الرجاء في مستقبل العلاقة الفرنسية المغربية وينمي في انفسنا العزيمة على الدعوة الى الوئام والتعاون في شيء من التفاؤل والاستبشار وليس من شك أن الأقدار ستنتصف لقضية المغرب عاجلا أو آجلا وان الله لا يضيع مجهود جميع الذين اخلصوا عزماً واجادوا عملا وفعلا.

إن مجلة مغرب ـــ وهي في باريس ـــ إنا منبر القضية الغربية الحر وترجمان السياسة الرشيدة الصادق وإنا لا ننسى فضلها العظيم على القضية الشعبية ولا نغمطها حقها في الفوز الذي ظهر والنتيجة التي حصلت وكل هذا يزيدنا يقينا أن عملها مثمر صالح وان مؤازرتها تجب بقدر ما نريده من خير لقضيتنا العامة وما ننتظره من فلاح في حياتنا الوطنية الكريمة.

وانا بمناسبة احياء الذكرى الأولى لصدور مجلة مغرب ذلك الصدور الذي نعتبره بحق وجدارة فاتحة عصر زاهر في تاريخ الأمة ـــ نقوم بتأدية واجب التحية لكل من كان له نصيب في تأييد المجلة وباعراب ما تكنه افئدتنا من جميل العواطف وعواطف الجميل لحضرات اعضاء هيئة التحرير وللزعيم هريو الكبير، الذين حسنت طويتهم وكبرت أنفسهم فعرفوا كيف ينتصرون للحق ويفوزون على الشر والباطل فكانت في ذلك موعظة بليغة وتعزية وسلوى للصابرين.

وإذا وجب علينا ما عبرنا عنه من جليل الاحساسات لكل من آزر المجلة وناضل عن قضيتها فكذلك يجب علينا أن ندعو للمجلة من أعماق الأفئدة بالتوفيق التام في كل ما تبذله من المساعي الجديدة المحمودة وبمواصلة الجهاد في سبيل الحقيقة المنكودة اليوم الفائزة غدا وأنا من ورائها لعاملون صابرون ولخطتها المؤيدون ثابتون عملا بالمثل الذي يؤكد لنا أنه لا يضيع حق وراءه طالبه والسلام.

عن مجلة « السلام »، الأعداد : 2، 3، 4.

محمد بنيس

اتحاد كتاب المغرب : مؤتمر التراجعات
(شهادة)

أختصر وأقول إن المؤتمر السابع لاتحاد كتاب المغرب، الذي انعقد بالدار البيضاء يومي 11 /12 أبريل تميز بتراجعات مفجعة تم التنظير لها من خلال شعارين هما «الهنا و الآن»، و «سياسة الامكانيات لا سياسة المبادىء». أول الشعارين جاء في خطبة الافتتاح، وثانيهما في لجنة البرنامج الثقافي، وهما يهدفان الى إفراغ نشاط الاتحاد من كل دلالاته.

«الهنا و الآن» و «سياسة الامكانيات لا سياسة المبادىء» إلغاء لاتحاد الكتاب بكل وضوح كفاعلية تاريخية، واختزاله الى مجرد جمعية ثقافية عادية لا قدرة لها على توجيه وترسيخ انطلاقة الأدب المغربي الحديث بمعناه التأسيسي. من هنا لم يكن غريبا أن أجهر داخل المؤتمر، وقبل تنفيذ التراجعات وأثناءه، بأن **فكرة اتحاد كتاب المغرب لم تنضج بعد.**

إن المؤتمر السابع، بتراجعاته، عودة الى المؤتمر الثانيللاتحاد، محو لسنوات طويلة من توضيح مهامه المرحلية والتاريخية، إحراق لجهود متكاثفة لربط الاتحاد كمؤسسة بالوضع التاريخي للانتاج الثقافي (المكتوب)، وبوسائل فك الحصار بحالاته واحتمالاته على هذا الانتاج.

في المؤتمر الثاني للاتحاد حضر السياسي فيما غاب الثقافيوفي المؤتمرالثالث اتضح التوجيه، وفي الرابع لم يكن بد من ذلك. وها نحن نعود الى العلائق المرئية واللامرئية بين السياسي والثقافي. صحيح أن حضور السياسي في المؤتمر الثاني أعطى هوية وطنية تحررية للاتحاد، وقطع الصلات بترسيم الاتحاد، ولكن السياسي المضاد لم يولد غير ترسيم مغاير، خاضع لسلطة أخرى لا ترى في الثقافة إلا تابعا ذيليا، لا هموم لها ولا معضلات ولا مشاغل. من هنا تميزت أنشطة الاتحاد بتركيز الاختيارات الظرفية دونما اعتبار لشرائط وطرائق التحول الثقافي في المغرب.

ولم تنفضح هشاشة هذا التوجه بسهولة، لأن النتاج الثقافي المكتوب، وقضايا الثقافة الوطنية، في ارتباطها الكيفي والنوعي بالتحولات الاجتماعية ـ التاريخية، المتسمة بتصاعد النضال السياسي والصراع الطبقي، لم تكن قد طرحت بعد، بل إن المرحلة لم تكن قد استوعبت بعد أهمية الخطاب الثقافي من ناحية، ولم تفرز كتابة متعددة الاختيارات من ناحية ثانية. في المؤتمر الخامس تجلت السمات بصعوبات، وفي السادس أخذت شكلها القريب من الكائن الراهن، وفي السابع نضجت النواة، وأصبحت الحقيقة ماثلة أمام المهمومين بوضع الكتاب والكتابات المغربية الحديثة.

تحولات في القضايا والمواقع أفرزتها طبيعة مشاكل الكتابة والبحث الثقافي، ويأتي تجسدها بحجم نسبة تصاعد الكتب المطبوعة، وتكاثر المجلات، وحضور الأسئلة الثقافية التي أعطت للنصف الثاني من السبعينات طابع التقدم الملموس للفكر والابداع في المغرب، وارتباطها العضوي، لا الذيلي، بالسياسة، كممارسة لاختيارات تحررية آمن الشعب وكافح من أجلها، ولن ننسى عذابات الطليعة السياسية ـــ الثقافية، وهي تسجل شهادتها.

في البدء كان الاتحاد تجميعا لكل المهتمين بالأدب والفكروالفن والبحثوالصحافة، في البدء أيضا كان الاتحاد تجميعا لأدباء المغرب العربي، ثم في مرحلة لاحقة تأسست اتحادات الكتاب في الجزائر، تونس، ليبيا، وتأسست على الصعيد الوطني جمعيات ذات اختصاص محدد (فلسفة، تاريخ، اقتصاد، فنون تشكيلية، مسرح، صحافة...) أومهن محددة، ومع ذلك ظل الاتحاد رباط كل الاختصاصات والمهن بالمعنى الانتخابي لا بمعنى الفعل والتفاعل الثقافيين.

جاء المؤتمر الخامس بميثاق الاتحاد لتحديد الهوية **الثقافية التحررية**، ومع ذلك ظل الفكر المتبدل حاضرا، وكان المؤتمر السادس مناسبة لتحديد طبيعة المنتسبين للاتحاد، فاقتصر القانون الاساسي على «من نشر إنتاجا في صورة عمل ينتمي لاجناس التعبير الأدبي والكتابة الفنية أودراسة تنحصر في مجال الأدب والعلوم الانسانية»، وكان المقصود من العلوم الانسانية هو ما يتصل بالأدب والابداع الفكري، ومع ذلك استمرت الأخلاط، وفتحت الأبواب في وجه من لا ينطبق عليهم القانون، وسدت في وجه من ينطبق عليهم، تبعا للعبة الأصوات والانتخابات.

مامعنى اتحاد كتاب المغرب ؟ من الصعب الفصل بين هذه المؤسسة وبين شرائط الانتاج الثقافي ونشرة في المغرب، حيث لم تصبح الكتابة بعد تقليدا بل إنها تعيش زمنين في زمن واحد، زمن التكوين وزمن الموت، وهما بداهة متعارضان، ومن ثم يحتاج المغرب لاتحاد الكتاب أكثر مما تحتاجه مناطق عربية أخرى، فمهامه هنا أعقد من الدفاع عن الحقوق النقابية، أو تواجد تيار أوتيارات سياسية دون غيرها في قيادة الاتحاد. ليس النشر سهلا ولا بسيطا في المغرب فالصحافة خاضعة لسلطة الأحزاب (ومن المؤسف أن القوى الوطنية والتقدمية لا تختلف في هذا عن اليمين) وهذه لا يهمها المشروع الثقافي بقدر ما يهمها الانضباط الحزبي، واعتياد جمعية كاتحاد الكتاب (وغيرها حتما) ورقة لها سلطتها المناسبة في الوقت المناسب، لردع هذا وتخويف ذاك، ولا بد من الرضى السياسي (بمعناه الحزبي الضيق، وبكل اشتقاقات هذا المعنى كشرط أول للنشر، ويتحول كل خروج، في هذا السياق، على الولاء لرئيس اتحاد كتاب المغرب و /أو سلطة الصحافة، اقصاء من النشر، وهو خاضع دوما لاحتمالات ظرفية لا تلغي القاعدة، وكل الرؤساء الذين عرفهم اتحاد الكتاب متساوون، فهم جميعا تحولوا باستمرارهم في إخضاع الأعضاء، المقربين والمبعدين، إلى مؤسسة داخل مؤسسة، وكل القوى السياسية متساوية في هذا الطرح أيضا، فكيف يمكن الفصل بين هذه المؤسسات التقليدية و «الحديثة» في إعاقة التحولات الثقافية في المغرب ؟ وهل تعدد المجلات والمنابر الثقافية في المغرب، وتدخل المشرق، واعتياد الامكانات الذاتية، كافية لتقويض البنية التقليدية للانتاج الثقافي وتأسيس بنية مغايرة ؟ طبيعي الا يحس بدقة تماسك سلسلة هذه القنوات وكثافة

التنسيق بين هذه المؤسسات، غير الأدباء الشباب، وباللغة العربية، لأنهم أول من يعايشون التهميش ويعانونه، وغالبا ما يكون مصيرهم الابداعي هو الصمت، وقد عضدت المعوقات التاريخية والثقافية والاجتماعية بعضها البعض، وما أكثر الصامتين، من المقربين والمبعدين، بعد أن افتقدوا، من بين ما افتقدوا، اتحاد الكتاب كفكرة ناضجة، ترى إلى هذه المؤسسة في ارتباطاتها العضوية بتغير بنية الانتاج الثقافي في المغرب.

تحققت التراجعات، إذن، على مستوى البرنامج الثقافي، وقد خضع للشعارات بدل الارتكاز على تحليل ثقافي ـــ سياسي، يراعي المرحلي والتاريخي من قضايا التحولات الثقافية والاجتماعية، وتحققت التراجعات على مستوى القانون الاساسي، فقد شرعت أبواب الاتحاد من جديد، بعد أن اكتشف أهل اللعبة بأن الكتاب، من جميع الاختيارات الثقافية والسياسية، يبتعدون يوما بعد يوم عن الاتحاد، والحاجة لأصوات انتخابية لا توفرها غير الالحاقات الظرفية تصل الى حد الأرغام، (وهو ما لا يشرف كلا من الاتحاد وهؤلاء الأعضاء الملحقين) وتمت التراجعات عن حيثيات المؤتمر الاستثنائي حتى تكون الهيئة المسيطرة مطمئنة لتطبيق هيمنتها، وتم ترسيخ عدم تحديد شروط الترشيح لمسؤولية المكتب المركزي لتظل الأحزاب والتحالفات السياسية بينها (وهي شكلية باستمرار) أساس تسيير مؤسسة ثقافية، وتحلت التراجعات قبل هذا وبعده في الخروقات التي لا تحصى لقوانين الاتحاد وتقاليده الجماهيرية والديمقراطية، حتى أصبح حضور الملاحظين ممنوعا (وكم شوه بشعار جماهيرية الاتحاد!)، وأصبح التزوير في الانتخابات مشروعا في غياب ممثل عن اتحاد الأدباء والكتاب العرب (وقد تسلم رئيس المؤتمر، بعد أن سلم المسجلون في اللائحة الرسمية أوراقهم الانتخابية، ما يقارب عشرين ورقة انتخابية دفعة واحدة دون التأكد من بطاقات هوية أصحابها)، وإعلان الرئيس عن رئاسته للاتحاد شيئا طبيعيا دون اجتماع هيئة المكتب المركزي المنتخبة، ما دام الرئيس غير منتخب من طرف القاعدة، وإنما من طرف هيئة المكتب المركزي، كما ينص القانون على ذلك، كل هذا تجسد في ظل تبعية الاتحاد المطلقة للسياسي بمعناه الحزبي، مما جعل هذه المؤسسة تؤول الى فقدان الاستقلالية والخصوصية مرة أخرى، بعد أن قطعت خطوات جريئة في تحديد هويتها كجمعية ثقافية ذات بعد تحرري.

ليست هذه وحدها هي مجمل التراجعات، ولكنها الأكثر دلالة. لقد بدأ تهييء اللعبة منذ السنة الماضية، بردع هذا وإرضاء ذاك، باختيار الزمان والمكان (تحولت الدار البيضاء، كمدينة جماهيرية، الى حصار للجماهير، من حيث حضور أشغال المؤتمر أو السماع بوجوده على الأقل، واختيار قاعة المؤتمر الضيقة يزكي هو الآخر هذا التوجه)، بانتقاء مواد «آفاق»، بالتشهير ببعض النتاجات والاجتهادات والمنابر الثقافية، بإلغاء كتب من المناقشة، باستغلال بعض الظروف والأسماء، بتزييف الحقائق، باعتماد التبرير أساسا لكل كلام، بالقمع الذي يتخلى حتى عن الحد الأدنى من اللباقة.

وأبشع الفضائح ماحصل من تآمر ضد عبد اللطيف اللعبي، بوعي أو لا وعي، بإصرار أو غير إصرار، باستشارة أو بدون استشارة، بمسؤولية أو لا مسؤولية، أسماء وهمية أو انتهازية من

خلال ما ثبت عليها في السابق وسجل في الوثائق الرسمية للاتحاد، رأيناها تحصل على أغلبية الأصوات (لأنها محايدة ؟)، ولكن عبد اللطيف اللعبي لم يكن وحده في القاعة، وثق به **43** صوتا، وبينه وبين أقرب الأسماء المنتخبة **12** صوتا فقط، وأعلى ما وصل اليه المتقدم هو **71** صوتا، بينما غاب عن المشاركة في المؤتمر والتصويت ما يقارب **300** (ثلاثمائة) عضو، ولم يشارك في عملية التصويت غير **95** عضوا من بين ما يقارب **130** من أعضاء المؤتمر. حصل عبد اللطيف اللعبي على **43** صوتا، دون سابق تنسيق أو حاضر تهديد أو إغراء.

إن اتحاد كتاب المغرب، من خلال عشرين سنة، ومؤتمره السابع أيضا، يحتاج لقراءة نظرية تعتمد التحليل الملموس للواقع الملموس، لأن اتحاد الكتاب كمؤسسة، وكتداخل للمؤسسات، ضروري لفهم وتفسير التحولات الثقافية ودلالاتها في المغرب. وإذا كانت هذه القراءة من مهمة كل الكتاب المتقدمين، والمهتمين بسوسيولوجيا الثقافة، والذين يمارسون العمل الثقافي. متفاعلين مع الكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير، فإننا نريد التوكيد على أن هيمنة السياسي على الثقافي في المؤتمر السابع أتى ليفضح إدعاءات الرئيس السابق — الحالي بصدد استقلالية الاتحاد ككل، بتوجهه الجماعي، وهو ما لا يعكس الحقيقة برمتها، ويكفي أن نذكره الآن بما جاء في استجوابه المنشور بمجلة «المصباح» (عدد **25**، **6** فبراير **1981**)، باعتباره آخر استجواب له قبل انعقاد المؤتمر. يقول محمد برادة «... بعبارة أخرى فإن المطلوب من اتحاد الأدباء العرب، لكي يوجد وجودا فعليا، هو أن يتحرر من «قدرية» السياسات القائمة على الوصاية واستدامة النفوذ وربح الوقت. ومثل هذا التحويل، يستلزم من الأدباء العرب أن يناضلوا، أولا، في هذه الساحة الثقافية **ضد تبعية الأدب وتسخيره لتبرير السياسة المحترفين**» (التشديد من عندي بعد بتر الفقرة بكاملها في «المحرر الثقافي» في تاريخ **1** مارس **1981**). ماذا يمكن أن يقال والكل يعلم، مقربين ومبعدين، أن مخطط الانتخابات تم من «فوق» على غرار ما يحصل في الاتحادات العربية الرسمية، واتحاد الأدباء والكتاب العرب، بصيغة أو بأخرى، وهو مايتحكم في شلل هذه المؤسسات جميعا، وما وقف اتحاد كتاب المغرب ضده في عدة مناسبات عربية تحول أثناءها الى رمز متألق للدفاع عن استقلالية وخصوصية العمل الثقافي.

لست عدميا ولا فوضيا، فالمبادىء نفسها التي قادتني دوما الى تأييد الاتحاد والوحدة هي التي تفرض علي اليوم بسط تراجعاته على عموم المثقفين، إثباتا للشهادة، فمصير هذه المؤسسة يهم الثقافة المغربية، وربما العربية أيضا. إن فاعلية الاتحاد تسير نحو التصدع والتفتت، وقد أبعدت القاعدة من تقرير المصير فيما تتآزر الثقافة الرجعية وطنيا وعربيا من خلال برنامج واضح الملامح والأهداف. إنها الحقيقة المرعبة التي عاشتها التجربة الثقافية التقدمية في المشرق العربي قبلنا، وقد جاء دورنا بعد الاصرار على عدم الاستفادة من انتكاسة غيرنا، لأننا نكتفي برفع الشعارات، ونسيان ما نحن عليه مقبلون من استهلاك مستقبلنا الماضي، في المغرب والمشرق على السواء ولكن هل هذا وحده هو كامل ما يحتفظ لنا به المستقبل؟

○ السينما التركية:

لقاء مع السينمائي التركي يَلْمَازْ جوني

أنجز اللقاء أ. دُورْسَايْ
يوم فاتح شتنبر 1980
بسجن إمْرَالِي

ـــ سؤال : هل يمكنك أن تحدثني عن الطريقة التي أعددت بها سيناريو فيلميك : « القطيع »، و « العدو » ؟

ـــ جواب : من المؤكد أن « القطيع » في البدء ثم « العدو »، فيلمان شكلا منعطفا سواء في حياتي المهنية أو بالنسبة للسينما التركية الحالية. لقد وُلد « القطيع » كفكرة عندما كنت نزيل سجن سِلِيمي [1] ثم طُوِّر في سجن إزْمِيتْ [2]. في البداية كان عبارة عن ملخص يطمح ليصير سيناريو، ثم فيلما على يد طُنْصْ أوْكَانْ [3]، لكن أوْكَان، كان قد فقد قيمته الطموحة أكثر من العادة بالنسبة لنا، نظرا للصعوبات الاقتصادية التي كانت توجد عليها في ذلك الوقت مؤسسة (أفلام جوني)، لكننا كنا قد التزمنا بالعمل في هذا الفيلم، وقد أخرجناه في ظروف مادية جد صعبة ، ويمثل تصوير الفيلم حكاية كاملة يجب أن تحكى بالتفصيل في يوم من الأيام.

إن « القطيع » و « العدو »، بمعنى من المعاني، سيناريوهاي الوحيدان، قبل هذا لم يكن يمثل السيناريو بالنسبة إليّ سوى ذريعة موصلة الى فيلم. كان يمكن أن تنطلق من سيناريو توجد لدينا خطوطه العريضة، لكن الفيلم في نهاية الأمر مسلسل آخر، ويمكن أن يكون مغايرا تماما لما كنا نتوقع. فكنت إذن أترك مجالا كبيرا للإلهام والحظ عند التصوير، كنت أستطيع أن أضيف كثيرا بعفوية فوق الحلبة. لكن « القطيع » و « العدو » شيء آخر، فهنا كنت أعرف أنني لن أعمل في الفيلم، وسيكون فيلم أحَدٍ آخر، لذا توجب أن أدخِلَ ما أمكن، من نَفسي ومن تاريخي ومن صوري في السيناريو. إذن، كان عملا آخر أطول مما سبقه، وكانا سيناريوهين مفصلين أكثر، مع تقطيع للمشاهد المتوقعة، مليء بنقط قصيرة إلى جانب الحوار، حول آرائي في التصوير، وفي هذا المشهد أو ذلك، في الاضاءة أو دور هذا الممثل أو ذاك.

إن تصوير فيلم يعتبر مغامرة كاملة كما سبق أن قلت، ربما تنتفي (أي المغامرة) في السينما الأمريكية حيث يكفي لتصوير فيلم أن تدار آلة ضخمة، وعجلة ضخمة، حيث تُعدُّ مسبقا، كل قطعة مهما صغر حجمها. لكن تصوير فيلم على العموم، مغامرة لا يمكن التنبؤ بنتائجها بسهولة. وبالرغم من كل الإشارات وكل النقط فإن « القطيع » و « العدو » هما فيلما زكي أكْطَانْ لَا جوني. فجوني كان سيخرجهما بطريقة مغايرة. ليس معنى هذا أنني أحب، أو لا أوافق على هذين الفيلمين أو على عمل صديقي أوكطان، بل بالعكس. لكن كل واحد يخرج فيلمه و لايمكن أن يكونا نفس الشيء...

سؤال : كم أخذت كتابة سيناريو « القطيع » من الوقت ؟

جواب : دام العمل الأول شهرين، ثم أعدت كتابته في أربعة أشهر، لكنني كنت في حاجة ـــ بين العملين ـــ إلى وثائق أكثر شمولية، لقد سلمت لصديق لي بضعة من الأسئلة، تتعلق على الخصوص بالأشياء العملية حول ناحية مَرْدَان حيث تدور أحداث الفيلم، حول أسماء أكثر شيوعا فيما يخص ثمن الغنم، واستعمال الجرارات، والتأثير الحالي للدين وقد قام هذا الصديق ببحث علمي وسوسيولوجي. كما سُلِّمَتْ لي صور كثيرة بالألوان لفلاحين ورعاة وهضاب ومروج. وكنت أتخيل باستمرار وأترك الجانب البصري للحكاية يجتاحني أثناء كتابة السيناريو، وأخيرا، من البداية إلى النهاية، قضيت ثمانية أشهر لكتابة « القطيع ».

سؤال : ما تأثير كونك في السجن على طريقة تصورك للسيناريوهات التي تكتب ؟

جواب : على عكس الكتاب الأتراك الذين قضوا سنوات بالسجن مثل ناظم حكمت أو كمال طاهر، فإن حياة السجن بالمعنى المعروف لم يكن لها سوى تأثير ضئيل على ما اكتب لأنهم بإمكانهم أن يظلوا خارج هذه الحياة، لا يتدخلون فيها شخصيا، فهم يلاحظون فقط ويضمنون مؤلفاتهم ثمرة ملاحظاتهم.

أما أنا فلا أستطيع أن أبقى خارج هذه الحياة لأسباب جد مختلفة، ولا يمكنني أن ألعب لعبة المحور مقر هذه الحياة التي أحس تجاهها، حسب الإمكان، بوجوب إعطائها معنى معينا، ونظاما معينا، بمحاولة إعطاء انتظام معين، وكذلك لا أنوي كتابة شيء شبيه بذكريات من السجن.

سؤال : هل تعتبر المسألة الرئيسية لـ « القطيع » : تفكك حياة الترحال رمز الإقطاعية في الأناضول الشرقي، موضوعا راهنا ومهما ؟

جواب : يجب أن نتساءل دائما، ما هي العوائق التي تعيق التطور الاقتصادي والديمقراطي لبلدنا ؟ الامبريالية والرأسمالية المحلية في تعاونها التام مع الشركات المتعددة الجنسية، وبقايا الإقطاع. فالكفاح ضد بقايا الإقطاع جزء من نضالنا من أجل دمقرطة نظامنا.

فالفيلم يحاول أن يظهر أن الانتقال إلى الرأسمالية مع الاستغلال الطبقي الذي تتضمنه بالتحديد، ومع انحطاط القيم الإنسانية الأكثر عمقا في الانسان، ليس حلا ولا بديلا للإقطاعية، فتركيا اليوم دولة حيث الاقطاع الذي يحتضر لكنه يقاوم، ويتعايش مع الرأسمالية الوليدة، وهذا واضح في عدة ميادين.

ليست هناك مأساة شخصية في « القطيع » ولا في الحياة كذلك، في حين يشهد النظام الإقطاعي ، المرموز إليه في الفيلم بِحَمُو أغا الأب، انهياره وضياعه المحتومين، والبرجوازية أيضا، وفي العالم أجمع، وهذا لن يتأخر عندنا، وهي تجري نحو حتفها. فالمخرج الوحيد بالنسبة لنا لا يكمن إلا في الاشتراكية.

سؤال : هل تنوي العمل في سينما سياسية ؟

جواب : نعم، لكن هذا لا يعني أنني أتناول مشاكل سياسية مباشرة وصريحة، مشاكل السياسة الراهنة، يجب أن نتحرر من تأثير، بل من ضغط الإخبار السياسي، فالأحداث الحالية تتعرض غالبا إلى تأويلات متغيرة، يمكن رؤيتها بين عشية وضحاها بنظرة جديدة. فالفيلم السياسي لا يتناول بالضرورة الأحداث الإخبارية للسياسة، بل إنه من الأسلم له أن يبتعد عنها ما أمكن. فالفيلم السياسي يجب أن يتوفر على نظرة سياسية دقيقة، وموقف إيديولوجي واضح ذي أسس متينة، ويمكن صنع فيلم سياسي جدا، له فعالية كبيرة من الناحية السياسية، دون تناول أي حدث سياسي.

هوامش :

(1) : أدخل ي. جوني : سجن سليمي سنة 73 ــ 74 عند اعتقاله لأسباب « سياسية »
(2) : إزميت هو السجن الذي ألقي فيه جوني بعد اعتقاله في أواخر سنة 74 بتهمة « المساس بالأمن العام » هذه المرة، قبل أن ينقل إلى سجن الجزيرة : إمرالي حيث يوجد لحد الآن.
(3) طنص أوكان منتج ومخرج وممثل فيلم « الحافلة » وهو فيلم تركي صور بسويسرا والسويد.

عن مجلة « سنيما » ،ع، 262، أكتوبر 80، ص 61.

نبذة عن حياة جوني :
من مواليد منطقة « أدانة » في الجنوب الشرقي من تركيا، من أسرة فقيرة (أبوه عامل موسمي) كثيرة العدد (سبعة أطفال)، عندما بلغ سن 19 انتقل إلى إسطامبول ومعه دواوين شعرية ومجموعات قصصية، وهناك تعرف على السينما. بدأ حياته السينمائية كممثل، وبعد عشر سنوات (1961) ألقي عليه القبض لأول مرة بتهمة « الدعاية الشيوعية ». وحكم بسنتين سجنا وبعد خروجه من السجن استأنف نشاطه السينمائي بعد نضج سياسي حقيقي، ومن هذه المرحلة بدأت شهرته. أسس في 1970 مؤسسة « أفلام جوني »، ألقي عليه القبض من جديد في مارس 1971 بعد تدخل الجيش في الحياة السياسية. ثم اعتقل أيضا في أبريل 1972، بعد اتهامه بالتعاون مع الشيوعيين، ولم يطلق سراحه إلا في ماي 74، لكن لبضعة أشهر فقط إذ أدخل السجن مرة أخرى في أواخر 74، بعد مقتل قاض، وإتهامه بالمس بالأمن العام. وحكم عليه ب 18 سنة سجنا. يوجد حاليا بالسجن المفتوح بجزيرة مرمرة، وهو بالإضافة إلى اهتمامه بالسينما يهتم بالقصة والرواية أيضا.

اهم الأفلام التي أخرجها

- الذئاب جائعة 1969
- الامل 1970
- اليائسون 1971
- الرفيق 1974
- الفقراء 75.72

كتب سيناريو عدة أفلام أهمها في نظره

- القطيع 1978
- العدو 1979

فيلـم « القطيـع»

عرض وتحليل
سيناريو : يلماز جولي
اخراج : زكي أكطن(1)

نجد، ضمن الانتاج السينمائي التركي، حالة يلمازجولي الاستثنائية مطروحة باستمرار، فهو ممثل سابق، ومخرج لعدد هائل من الأفلام، وهو، كذلك، بطل شعبي لأسباب سياسية. ومن السجن الذي يوجد به منذ 1972 يواصل كتابة السيناريوهات ويشرف على دار للانتاج.

و «القطيع» أحد هذه الأفلام، كتبه وأنتجه في هذه الظروف، وهو فيلم يُغَرِّب، يحكي تاريخا، يثير، لكنه فيه أيضا للخيال، المرتبط بالحقيقة الاقتصادية والاجتماعية، حجم سياسي.

ينتمي «شيبان»[2] إلى أسرة من البدو الرحل، يربي الغنم، أخذ نفوذهم ــ أي الرحل ــ يتناقص يوما بعد يوم في مواجهة ظروف حياتية تزداد صعوبة، فرضها مشترو المواشي القاطنون بالمدينة الكبيرة، إن زوجة شيبان، التي تنتمي إلى عائلة منافسة، تحتضر : قد أصبحت لا تستطيع الكلام، وظلت بدون أبناء (لقد فقدت في سن التاسعة عشرة ثلاثة أبناء). عيناها الحزينتان ونظراتها التائهة الخائفة، أو المتحفظة المعترفة بالجميل، وحدها تدل على أنها ما تزال على قيد الحياة.

إن شيبان مستعد لكل شيء من أجل أن تشفى، وبعد أن عرضها على المداوين وعلى الطبيب المحليين قرر أن ترافقه في الرحلة الطويلة بالقطار، رفقة القطيع الذي يجب تسليمه في أنقرة. وهناك، بعيدا عن عدوانية واستبدادية رئيس العائلة العجوز الذي يظن أن «بريفان»[3] ترفض أن تعطي خلفا لعائلتهم، كان يأمل ــ أي شيبان ــ بأنها ستشفى، وستبدأ ــ بالنسبة إليهما ــ حياة جديدة.

يرسم الفيلم، إذا تجاوزنا اللون المحلي، لوحة حقيقية لتركيا المعاصرة التي تزداد صورتها عنفا وقمعا من خلال ثلاثة مراحل وثلاثة أمكنة تتعاقب تاريخيا : الأول مكان تجمع البدو الرحل، فالأرض هناك صلبة صعبة، ولكن المساحات الشاسعة وألوان الجوخ لها ألوان لامعة، والنساء يهيئن الحلويات فوق صفائح منتفخة، وعند حلول الظلام ينكشف الرجال أمام زوجاتهم (لقطات سريعة تمر من خيمة إلى أخرى....).

إن طريقة العيش قاسية تقليدية، يفرض الأب والتقاليد والظروف المادية والاقتصادية قانونهم على الجماعة، لكن يوجد، على الأقل، رابط قوي وتوافق معين بين الانسان والطبيعة (اللقطات الرائعة الأولى للفرسان فوق المرتفعات تفقدهم الكاميرا، ثم تجدهم ثانية، ثم تقربهم بمصاحبة موسيقى من الأصوات التي يردد الفضاء صداها...).

بعد ذلك تأتي الرحلة الطويلة بالقطار الى أنقرة، مرحلة طويلة تهيء عالما قرويا للانتقال الى عالم مديني الفساد،هجوم جماعة على القطار وفرارهم بعد أن سرقوا أربعة خرفان ذبحوها ثم وضعوها في

صندوق، الببغاء داخل إحدى عربات القطار، هجرة سكان البوادي جميعا، وهم يشبهون قطيعا يقاد إلى المجزرة بعد أن هلك نصفه ــ أي القطيع ــ أثناء السفر.

وأخيرا أنقرة («عاصمتنا» قال شيبان بإعجاب)، المدينة المحايدة حيث يمتلك الأغنياء كل ما هو جميل، وحيث يجب انتظار ثمانية أيام لدخول المستشفى، وحيث يقتل بائع الصحف الثورية وسط الطريق، حيث يتصادم نوعان من الحضارة (تموت بريفان أيضا لأنها لم تتمكن من أن تعالج)، حيث تذوب العائلة، وحيث تنتهي مأساة ضحيتين، مأساة الحب والأمل المُهان[4].

إن مهارة السيناريو تكمن في كون البطلين قد أصبح وضعهما نموذجا. فصمت بريفان هو ثمرة ورمز لشعب كامل في ألمه الخارق وبؤسه الذي لاحد له. فشيبان وبريفان يشبهان الطائرين في القفص الذي تركته بريفان عند أخت زوجها عند مغادرتهما الربع، لا يوجد أي مخرج لهما ولا يمكنهما الا أن ينتقلا من السلطة الأبوية الى السيطرة الاقتصادية، من السحر (الشعوذة) إلى الطب الآلي، من البؤس الى الاستغلال... إن الشاب المديني، ولد ابن عم شيبان، وحده يستطيع الوصول إلى وعي سياسي ويناضل.

وتزيد الموسيقى الصافية جدا، المكونة من أصوات وأنغام المزامير والدفوف، من مأساوية وغنائية هذا العمل السينمائي.

هوامش :

1) أخرج زكي أكطن هذا الفيلم تابعا لملاحظات جوني يلماز الموجود بالسجن (م)

2) بطل الفيلم (م)

3) زوجة شيبان (م)

4) إن موضوع «الأمل المهان» من طرف الواقع السياسي، يوجد أيضا في فيلم سابق لجوني يلماز «الأمل» (1970).

عن مجلة «سينما» الفرنسية عدد 261 شتنبر 1980
مقال لكاترين طاكوني

حوار مع علي أزجنترك

س : إن ما يثير في «هازال» هو السهولة الكبيرة في الكتابة. هل حصلت عليها بسهولة ؟

ج - لا، لقد بُني الفيلم على مختلف المستويات، كنت أريد أن يُسجل «هازال» في ثقافتنا، أن يكون شاهدا على أصالتها وغناها، وهذا طلب مني عملا كثيرا.

س : حدثونا عن هذه الثقافة.

ج : ولدت تركيا من خليط وتلاحم ثقافات عديدة متعاقبة : يونانية، بيزنطية، عربية ثم أوروبية. هذا معروف، لكن ما لا يعرف، الا قليلا، هو أن هذه الإسهامات المتوالية ولدت ثقافة أصيلة، متميزة. يوجد عندنا تقليد مسرحي قوي، هَيْكَلَه الرواة الذين لعبوا، ومازالوا يلعبون، دورا شبيها بالطروبادور عندكم، منتقلين من قرية إلى أخرى يروون ويمثلون حكايات يكون فيها مكان كبير جدا للارتجال. وهذا هو الأسلوب الخاص الذي كنت أريد العودة إليه. وهذا ليس سهلا، لأن السينما التركية الشابة ما زالت في بدايتها. علينا أن نتعلم كل شيء من البداية، وأن نحذر من تلك المواضيع «الجيدة» الخاطئة، تلك المواضيع ذات الأساس الفولكلوري أو الأجنبي الدخيل التي يرغب فيها الغربيون — علينا أيضا أن نتعلم ألا نحاكي المدارس السينمائية التي نحب، مثلا، فيما يخصني، السينما اليابانية أو الجيورجية اللتين أحس بقربي منهما. وكل هذا يتطلب عملا وإتقانا كثيرين. فالسيناريو والحوار اللذان كانا مكتوبين نهائيا، تطلبا مني ستة أشهر...

س : يبدو أن الفيلم يتأرجح باستمرار بين الخيال والواقع، بين الحكاية الاسطورية ومعاينة الواقع.

ج : هذا صحيح. فإذا كان فيلم «هازال» يستقي أسلوبه من تقليدنا الدرامي فإنه لا يرفض من أجل هذا أن يتحدث عن واقعنا. «فهازال» ليس أسطورة، إن العقليات التي يصور، طبعا، لا تخص مجموع تركيا، وإنما فقط بعض الأجزاء، مثل الأناضول، التي تتميز بالتخلف وحيث الاقطاع وخضوع الأبناء التام لآبائهم، ما زالا موجودين الى الآن.

س : أليس خطيرا إظهار غلبة قوى الشر على الحب الذي يُقدَّم، مع ذلك، كأنه القيمة الوحيدة التي يمكنها تطوير الأشياء ؟

ج : لم أرد أن أخرج فيلما بطوليا. لا تمثل الواقعية الاشتراكية شيئا كبيرا بالنسبة إلي. لا أحب قط هؤلاء الأبطال «الايجابيين» الذين ينتصرون منهجيا، بمجرد ما يشمرون عن سواعدهم. الواقع شيء آخر تماما. ولا أظن، إضافة إلى هذا، أني قد قدمت فيلما متشائما. بالطبع نجد أمين وهازال قد قتلا، لكن بناء الأوطورت سيستمر، ولكن هناك، على الخصوص، وعي عُمَر الأخ الشاب لهازال. فعمر، عندما يفر في النهاية، يرمز، بطريقة من الطرق، إلى الرعب الذي يصيبه من هذا العالم المتخلف القمعي. وإذا كنت قد اخترت شخصا شابا للدلالة على رد الفعل هذا، فما ذلك الا لكوني أعرف جيدا أنه تلزم أجيال عديدة لتغيير العقليات فعلا.

س : كيف استقبل هذا الفيلم بتركيا ؟

ج : لقد قدم، في البداية، بإستانبول لصحفيين ومثقفين، وقد وجدوه مغلقا نوعا ما، وقيل لي بأن الشعب لا يمكن أن يفهمه. لكنه لقي نجاحا في إسماعيل المدينة الوحيدة التي ظهر فيها الفيلم الى يومنا، فالمنتج، وهو

أحد ملاك الأراضي الأغنياء الذي ينتج الافلام التجارية على الخصوص، وقد أنتجه لأن الموضوع أعجبه، قد كان مسرورا جدا من النتائج. لقد بقي الفيلم معروضا لمدة أربعة أسابيع، وهذا نادرا جدا ما يقع بالنسبة لفيلم تركي. ولقد سررنا جميعا عندما علمنا بأن الفيلم قد انتخب ليعرض في «أسبوعَيْ المخرجين»، وهذا، من خلال «هازال»، تشريف للسينما التركية الشابة.

س : هل توجد سوق خارجية ممكنة للسينما التركية ؟

ج : لا يُعرف، بما فيه الكفاية، بأن اللغة التركية لغة متكلم بها كثيرا في آسيا. ففي روسيا تعرف لغتنا ملايين من الناس، أو على الأقل لهجات قريبة منها. إذن، فهناك إمكانية وجود سوق هام جدا. ولكن السينما التركية الفاعلة، للأسف، ما زالت في بدايتها. فيلمازجوني، معلمنا وصديقنا، هو الذي مهد الطريق، وكثير منا يتبع تعليماته، كل واحد في جهته. لكن هذا ما زال حديثا جدا. ثم هناك صعوبة تهدد سينما العالم الثالث بصفة عامة، والسينما التركية بصفة خاصة. فنحن نعرف جيدا الثقافة الأوروبية، بتفاوت طبعا، فعندما أرى فيلما لفرنسوا تريفو F. Truffaut، لا أحس بالغربة، لأن هذه المعرفة المكتسبة للثقافة الأوروبية تعتبر رافدا قويا للدخول في الفيلم. أما الغربيون فلا يعرفون شيئا، أو تقريبا لا شيء، عن ثقافتنا. وانطلاقا من هنا، فهم عندما يشاهدون فيلما تركيا، لا يملكون أي مرجع يمكنهم الاعتماد عليه، فيبقى الباب مفتوحا على مصراعيه للفهم المعكوس. هل يمكن أن نأمل أن تُفهم أفلامنا، حقا، إذا كانت الثقافة التي تعبر عنها مجهولة ؟

أجري الحوار بكان Cannes في ماي 1980
أجراه فرانز جفودان (F. Gevaudan)
عن مجلة سينما عدد 261 شتنبر 80 ص : 65

فيلم «هــازال»

سيناريو : علي أزجنترك (Ali Ozgonturk)
وأونات كوتلار (Onat kutlar)
إخراج : علي أزجنترك.

عرض وتحليل، غاستون هوستراث
(Gaston Haustrate).

إن الاهتمام المشترك للسينمائيين الأتراك المعاصرين الذين يوجدون، من قريب أو بعيد، في محيط يلماز جوني، يبدو مزدوجا : ترجمة التناقضات التي تميز، نوعيا، مجتمعهم في مواجهة هذه الظاهرة الحديثة لبعض الدول المتخلفة حيث يصطدم التحديث الوحشي، الغير مبرر في الغالب، بالثقل الاجتماعي للبنيات العتيقة أو للأديان المحافظة، من جهة، ومن جهة ثانية ابداع أشكال من الكتابة السينمائية حول هذه المواضيع تقربها أكثر من فهم أكبر عدد ممكن من الناس دون السقوط في الميلودراما المبسّطة، أو في الديماغوجية الحكائية.

وإذا كانت ضرورة هذا التركيب بديهية في إطار إنتاج وطني متواضع بالنسبة لحدث سياسي يدعو الى الفعالية، على المدى القريب، فإن إمكانات إنجاحه ــ أي التركيب ــ تبدو أقل وضوحا. هنا حيث يعمل جوني في تخطيطات درامية تلعب على الإثارة والترقب والتشخيص (جانب البناء)، وفي كتابة تدور حول الكشف عن الهوية التاريخية والعرض الغنائي (فيلما «القلق» و «القطيع» مثلا)، نجد أناسا آخرين أمثال عمر كافور (Omar Kavur) وعاطف يلماز (Atif Yilmaz) يحاول الأول الرجوع إلى مظاهر المباشرة (لكنها «مباشرة» مبنية بشكل غريب)، ويحاول الآخر استغلال موارد أسلوب «أحداث الساعة» المدمج بمهارة في قصة وثائقية.

ومن المهم اكتشاف، بواسطة هازال، أن ميدانا آخر للتجريب الجمالي قد أصبح ممكنا حول مواضيع قريبة نسبيا.

لقد اختار علي أزجنترك، اختيار مقصودا، إخراج موضوعه الذي يربطه بتقاليد المونطاج لسينما العشرينيات، وذلك بحذف منهجي لكل حركة آلية (الآلة وما يرتبط بها)، فقد سجل قصته في إطار جدلية بصرية بين مضمون الصور (الغني في العمق) وبين تقطيع صارم يراد منه إعطاء إيقاع وقوة لمجموع القصة.

إن الأمر يتعلق، في هذه الحالة، بمصير مأساوي لامرأة شابة كانت ضحية العوائق المرافقة للبؤس، ضحية الاقطاع (العائلي والاجتماعي) والتقاليد الدينية.

لقد أظهر علي أزجنترك، مثلما فعل عدد كبير من السينمائيين الشرقيين، جوقة قديمة (صانعي السلال العميان) يمثلون القدر، وقد استخدم الحيز الجغرافي بصرامة أثناء ذلك ؛ بوصفه كاشفا لوسط اجتماعي معين ولمكان يمكن أن تقع فيه مأساة ــ التكتلات العادية للجماعة، ثم انفجارها ــ يُترجمان، بطريقة لا

واقعية، لكن تبعا لاتجاه يُخلق هو نفسه من التكرار ويجد نقطته المأساوية في المشهد الكبير. آن أزجنترك، من جهة أخرى، «يؤنسن» كلاهما ينزلق بسهولة نحو الحكمة ؛ بالاكثار من اللقطات المقربة (المكبرة) المحايدة التي تغذي رسم القصة العاطفي، الانفعالي، أو النفسي (العشيق، الطفل، الأم : هم الأقطاب الدائمين لمصير هازال، الذين يأخذون، أكثر منها، اهتمامنا ومشاركتنا).

إن هذه الطريقة في معالجة القصة (وهي أكثر فعالية في الثلثين الأخيرين من الفيلم منها في تقديم معطيات المشكل) ترتاح جيدا إلى تنوعات شريط صوتي، ينم عن جهل نسبي بالميدان الموسيقي، لا تمكننا — أي المتنوعات — من قياس الوزن والفعالية الدرامية الحقيقيين.

وبالمقابل يجب التشديد على الاندماج الرشيق للمشاهد الحالمة (بالرغم من المعالجة اللونية الكلاسيكية) بين الحركية اليومية (كثير من اللقطات المحايدة تترجم الحياة الفردية لسكان القرية) وبين النقط القوية لفن مسرحي وقائعي، تقوم اللقطات المضخمة (البنادق، الآلات...) بدورها المألوف كدليل على التوتر.

إن نقط الضعف المحتملة في الفيلم لا توجد في الغموض الفكري كما يمكن أن يُظن (فنحن بعيدون عن الواقعية الاشتراكية التقدمية، وعن الدفاع عن العقائد والمبادي الدينية وتشريفها، أيضا) لكن توجد في محاولة غنائية لم تملك بقوة ؛ فالتكرار لا يعتبر دائما فضيلة، فهو هنا يقنع بأشياء يُستبعد حدوثها بصريا، ناتجة عن تقطيع (كما هو الشأن بالنسبة للمشهد الكبير النهائي) سحق، بطريقة ناقصة، العلاقة بين الإطار الجغرافي والإطار الدرامي.

ولكن لعلي أزجنترك، بصفة عامة، موهبة وفيلمه يستحق الجائزة الكبيرة التي خصصها له جمهور براد Prades.

مجلة Cinéma عدد : 261 ص. 64

إعداد وترجمة : محمد بولعيش

أنطونان أرطو

الأسرارُ الأبديَّةُ للثّقافَةِ

لكلِّ ثقافةٍ أصيلةٍ أسْرَارُهَا.

لذلك، قبلَ أن نتحدَّث عن ٱلأُسُسِ الكونيَّةِ لِلثّقافة، يجب أن نتحدَّثَ عن ٱلأسْرارِ ٱلأبديَّةِ للثقافة، أي ٱلأسرارِ التي لم يكتشفها الانسانُ أبداً.

الثّقافةُ هي الدَّفْقُ الرقيق للحياة في الجسم المُتَيَقِّظِ للانْسَانِ. ولكن، لا أحَدَ استطاعَ أن يقولَ ما هي الحياةُ. فالقولُ بأزْهِرَارِ الرّوحِ الأبديّ للثَّقافَةِ داخلَ الإنسانِ هو ٱلقَوْلُ بِجَهْلِ الإنسانِ أمام يَنَابيعِ حياته الحقيقيّة.

هذا التّواضع هُوَ بالذَّاتِ أسَاسُ العِلْمِ. لأنَّ الجَهْلَ أكثَرُ إثَارَةٍ من العلم، لأنَّه يَحُثُّ فوق كلّ شيءٍ على ٱجْتِنَابِ الخطأ.

إنَّ الجَهْلَ، عندما يكون مُسْتَنِيراً وواعِياً، يُصبِحُ إسْمَنْتَ الحَقيقةِ.

والانْسَانُ الذي يَرْغَبُ في أن يبنيَ على أرضٍ صلبةٍ يَعْرِفُ لِتَوِّهِ **أين يجب عليه ألّا يَضَعَ قَدَمَيْهِ**، ما دام ٱلوعيُ مَانِعُهُ.

لاشكَّ أنّ مصدَرَ الموجوداتِ غامضٌ، لكنَّ الانسانَ المُدْرِكَ ــ في بدايات مَعْرِفَتِهِ ــ يُهَيِّءُ طريقاً، أو حاشيةً، أو موضعاً يُمْكِنُ أن يَتَجَلَّى الغموضُ الكونيُّ دَاخِلَهَا.

ٱلغريبُ في الانسانِ أنَّهُ لا يعرفُ من أينَ أتى، لكنَّهُ يستعين بجهله ــ ذلك **المُتَأَصِّلِ** فيه ــ ليعرفَ بدقّةٍ أين عليه أن يَمْضِيَ.

والانسانُ هنا يستفيد من الموقِف التّجريبيّ، أي من روح الافتراضِ المنطقيّ والاستخدامِ النّاجع والمُثْمِرِ لخياله آلذي لا يَتْعَبُ.

وهو، عندما يحتاجُ إلى مساعدةٍ، يُحَوِّلُ نظراته نحو آلماضي ويستخدم ثِمَارَ تلكَ آلمسيرة العريقة وآلمُتَعَثِّرَةِ لِبَنِي الانْسَانِ وقد آنتهوا إلى تجريدِ الطبيعة من أسرارها، بخيالهم وافتراضاتهم.

لكنَّ السِّرَّ الحقيقيَّ لن يَكْشِفَهُ أحدٌ، فهو يفوق كلَّ وصفٍ. وفي عمقِ كلّ ثقافة حقيقيّةٍ تَكْمُنُ بالضَّرورَةِ أسرارٌ تَفُوقُ آلوَصْفَ، فهي تنبثِقُ من تلك آلحاشيةِ التي من فراغٍ، والتي يَضْطَرُّنا جَهْلُنا الأبديُّ إلى حشرِ أُصُولِ الحقيقةِ دَاخِلَهَا.

لا تُوجدُ حضارةٌ أو ثقافةٌ أكثر **عقلانيّةً** من حضارةِ الصّينِ وثقافَتِهَا حيث بلغت السّيطرةُ على الطبيعةِ نهايتَها القُصْوَى، ولكنَّ السّيطرةَ على الطّبيعةِ كانت، فقط، لغايَةِ إطفاءِ غَتْمَتِهَا. لا وجودَ لآثارِ الفكرِ الغيبيّ، أو حتّى للفكرِ الصّوفيّ في التّصوّراتِ العقلانيَّةِ للصّينِ ؛ كلُّ شيء في هذه التّصوّراتِ واقعيٌّ، وكلُّ واقعٍ فيها محسوسٌ. لكنَّ «طَاوْتي كِنْجْ» للاوْتسي يُعْلِنُ وجودَ الفراغ في مِحْوَرِ **الكُلّ**، أي في مِحْوَرِ الكُلّ الكونيّ. مَعْنَى ذلك أنَّهُ يُوجَدُ فراغٌ لن يَمْلأَهُ العِلْمُ أبداً، في حين أنّ الشّعرَ، إذا آعْتَبَرْنَاهُ أداةً عقلانيَّةً ونافِعَةً للحَدَسِ، فإنَّهُ يستطيع مُسَاعَدَتَنا في وضعِ الأسُسِ التي تسمَحُ لنا بالتَّقَدُّمِ.

إنَّ المكسيكَ القديمَ ساهمَ بقسطٍ كبيرٍ في تأليفِ الكنز السِّرّي الذي تَتَغَذّى الانسانيّةُ منه منذُ الأزَلِ.

فنحن نُدِينُ لَهُ بكشوفاتٍ سيكولوجيّةٍ من الطّراز الأوَّل، تلك الكشوفاتُ التي كانت القرون الوسطى الأوروبية تُشيرُ إلَيْهَا بمَرْمُوزَةِ العالَمِ الكبيرِ والعَالَمِ الصّغِيرِ، وهيَ تضع الإنسانَ، بما هو كونٌ مُصَغَّرٌ، في نقطة التقاءِ كلِّ القُوَى الكونيّةِ.

إذَا اعْتُبِرَ الإنْسَانُ، هكذا، كوناً صغيراً، فإنَّهُ **يكونُ بعيداً عن اليَأسِ**. ومثل هذا اليأس ـــ الذي سُمِّيَ «داء العصرِ» والذي ظَهَرَ من جديدٍ في فرنسا ولكن في شكلٍ مُفْزِعٍ تَدُلُّ عليه عمليّاتُ الانتحارِ المُدَوِّيَةِ في عهدِ السُّورياليَّة ـــ هذا اليأسُ كان إذن يَتَلاشَى تلقائيا فكلُّ قُوَى الكونِ كانت تُشارِكُ في امتصاصِهِ.

كان الانسانُ يقفُ في حالةِ توازنٍ فوق الكونِ، ويتنفَّسُ معَ الحياةِ في الكونِ، ويمتلك وسائلَ معروفةً لمُعَالَجَةِ الحياةِ النّفسيّةِ من خلال الكونِ.

إنّ إيقاظَ حياةِ الكوْنِ المُعْتِمَةِ والبحثِ دَاخِلَهَا عن مُساعَدَاتٍ، كان وسيلةً للصّراع ضدَّ بعضِ الجرائِمِ، أي ضدَّ صِنْفٍ معيّنٍ من الجرائمِ الغامضةِ.

لم يكنِ التّعليمُ مثلما هو عليه اليَوْمَ، أي تقنيةً بسيطةً **لتمْرِينِ الذّاكِرَةِ**، بل كان آستِحْضَاراً مادّياً للقُوَى، أو إنّ التّعليمَ، إنْ صَحّ التّعبيرُ، كان **يَصْقُلُ** جسمَ الانسانِ حتّى تنبعثَ القُوَى دَاخِلَهُ.

إنَّ المَسْرَحَ والحَفَلَاتِ المقدَّسَةِ الكُبْرَى بِوَمِيضِ تَدَافُعِ أصْوَاتِهَا، وإعَادَاتِهَا الايقَاعِيّةِ للصُّوَرِ آلتي تَغُوصُ داخِلَ اللّاوَعْيِ الانسانيِّ، تَصْلُحُ كُلُّهَا لذَلِكَ.

والطَّوْطَمِيّةُ لم تكنْ شعوذةً فظّةً، أو معتقدًا خرافيًّا يرجِعُ إلى العهودِ الانسانيّةِ الأولى، بل كانت تطبيقاً عَمَلِياً لِعِلْمٍ قائمٍ. إنْ لم يكنْ كذلك، فَبِمَاذَا نحنُ مُكَوَّنونَ ؟ هل يَعْتَبِرُ الانْسَانُ نَفْسَهُ فريداً، دونَ صِلَاتٍ تربطهُ بحياةِ الأنواعِ الأخْرَى ــ الأزهارُ، والنّباتاتُ، والغلالُ ــ، أو تربطُهُ بحياةِ مدينةٍ، أو نهرٍ، أو منظرٍ طبيعيٍّ، أو غابةٍ ؟

إنَّ روحَ المادّةِ هي نفسُها في كلِّ الأشياءِ. والطّقوسُ الدّينيّةُ اليومَ كانت في الماضي تبدُو مُجَرَّدَةً من محتواها الخرافيِّ. وذلك بفضل المسرحِ الذي كان قوّةً إجتماعيّةً تَعْمَلُ بوسائلَ طقوسيّةٍ وعِلْمِيّةٍ خارجَ وعيِ الشّعوبِ التي حَرَّضَتْهَا الأديانُ على التّعصُّبِ.

إنّنَا نشتركُ في كلِّ الأشكالِ الممكنةِ للحياةِ. ولَا وَعْيُنَا الانسانيُّ يُثْقِلُهُ تأسُّنٌ أَلْفِيٌّ. وليس من العقل أن نَحُدَّ الحَيَاةَ. إنّ شيئاً مِمّا كنّا في المَاضِي وخاصّةً مِمّا **يجبُ علينا أن نكونَ اليومَ** يَرْقُدُ باصْرَارٍ في الحجارةِ، والنّبَاتاتِ، والحيواناتِ، ومناظرِ الطّبيعةِ والغاباتِ.

هناك ذَرّاتٌ من إنّيَتِنَا الماضية أو الآتية تَهيمُ في الطّبيعة حيثُ تعمل قوانين كونيّة دقيقة على تجميعِها. ومن العدل أن نَبْحَثَ عن إجاباتٍ فعّالةٍ، وسريعة، وسهلة أيضا، في كلّ العناصر المنحلّة.

إنّ في عمليّة الوعي بكلّ ما يُوَحِّدُنا، مادّياً، بالحياة العامّة موقفاً عِلْمِياً، لا يستطيع العلم اليوم دَحْضَهُ، ما دامت الكُشُوفَاتُ الفيزيائيّة الأخيرة تَخْتَزِلُ العالَمَ في شكل طاقةٍ، وما دامت الكشوفاتُ السيكولوجيّة الأخيرة تُثبِتُ أنَّ الانْسَانَ ليسَ جوهراً ثَابِتاً، وأنّه، بالنّواحِي الخفيّةِ التي في وعيِهِ، ينتمي إلى المستقبل بنفسِ الدّرجةِ التي ينتمي بها إلى المَاضِي.

يَمْلِكُ لَاوَعْيُ كلِّ إنْسَانٍ، ولكن بدرجة مختلفة من الأهمّية وحسب قوّة عبقريّتِهِ الذّاتية، كنزاً من الصّور العريقة التي ألبستها أجيالُ المكسيكِ القديم مِعْطَفاً من المَرْمُوزَاتِ الغامضة.

لذلك، نَنْتظِرُ، إلى جانب ثورةٍ إجتماعيّة واقتصاديّة ضروريّة، ثورةً أُخرَى في الوَعْي تُمَكِّنُنا من معالجة الحياة.

وعلَى المكسيكِ الحديثِ أن يقوم بهذه الثّورة.

هذا النّصّ للشّاعر السّوريالي الفرنسي أنطونان أرطو كُتِبَ عند إقامة الكاتب في المكسيك، قبيل عودته إلى باريس ودخوله مستشفى «روديس» للأمراض النّفسيّة، ونُشِرَ بالاسبانيّة بصحيفة «الناثيونال» بتاريخ 1 غشت 1936. النّصّ الأصلي، أي الفرنسي، لهذا المقال مفقود. لذلك أُعِيدَ نقلُ النّصّ إلى الفرنسيّة بمشاركة فيليب سوليرز، وهو اختصاصيّ في دراسة أعمال الكاتب «الملعون» : أنطونان أرطو الذي قاطع بدايةً من الثّلاثينات مجموعة السّورياليّين لتوجُّهِهَا الماركسي الدّوغماتي وفرّ من الغرب ـ حسب تعبيره ـ للبحث عن آفاق حيويّة للثّقافة خارج الأنماطِ العلمانيّة والبورجوازيّة المتحجّرة. وسفره إلى المكسيك يندرج ضمن هذا التوجّه الثوري الجديد.

تُرْجِمَ هذا النّصّ إلى العربيّة عن كتاب «رسائل ثوريّة» الذي صدر في باريس عن دار «جاليمار»، سنة 1971. وهو من كتب أرطو العديدة التي نُشِرَت بعد موتِهِ وبعد أن أعْلَنَ المثقّفون الطّلائعيّون في فرنسا عن ضرورة إعادة الاعتبار إلى هذا الكاتب الذي عاش حياة كئيبة وسيّئة وخلّف كتابات مثيرة أزعجت في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن كثيرا من المثقّفين المحافظين أو الماركسيين الدوغمائيين. (المترجم).

ترجم النص : محمد رضا الكافي.

الحرية لعبد القادر الشاوي

استمراراً لحملة التضامن مع عبد القادر الشاوي (راجع ع 19) ننشر مايلي :

مرت ست سنوات كاملة على اعتقال عضو اتحاد كتاب المغرب الأخ عبد القادر الشاوي الموجود حالياً ضمن المعتقلين السيّاسيين الذين لم تمسهم اجراءات العفو الأخيرة.

إن استمرار هذا الاعتقال هو تكريس لمحنة حرية الرأي في بلادنا ومعاداة صارخة لأبسط حقوق الانسان.

لقد عبّر عبد القادر الشاوي عن ارتباطه الدّائم بقضايا ثقافتنا الوطنية إبداعاً ونقداً، ولم يستطع السجن أن يلغي حضوره بيننا، لذلك فإننا ندعو كافة الكتاب والمثقفين الشرفاء للمطالبة بإطلاق سراحه وسراح كافة المعتقلين السيّاسيين ببلادنا.

كما ندعو كل المثقفين والكتاب في الوطن العربي وفي العالم لدعم هذا المطلب العادل ومطالبة المسؤولين بالافراج الفوري عن الناقد عبد القادر الشاوي وجميع المعتقلين السيّاسيين في وطننا.

الموقعون :

الطاهر بنجلون ــ هاديا سعيد ــ محمد كشلي ــ أحمد سويد ــ ابراهيم العريس ــ يعقوب الشدراوي ــ معن بشور ــ ميشال غريب ــ كمال يونس ــ عبد الله الانيق ــ عصام نعمان ــ سعود الشابي ــ أحمد أبو سعد ــ سمير سعد ــ محمد دكروب ــ فواز طرابلسي ــ منح الصلح ــ محمد قباني ــ هاني فاخوري ــ سمير صايغ ــ

من الكتاب والفنانين المصريين إلى اتحاد كتاب المغرب

نضم اصواتنا الى المطالبة بالافراج عن الشاعر والناقد المغربي عبد القادر الشاوي.
إن حرية المثقف في وطنه مطلب أساسي وبدونها لا يمكن أن تنمو ثقافة وبالتالي حضارة.

الموقعون

أمل دنقل، بهجت عثمان، ادوار الخراط، فريدة النقاش، جمال الغيطاني، محي الدين اللباد، صنع الله ابراهيم، يوسف القعيد، عدلي رزق الله، سليمان فياض، سمير عبد الباقي، صلاح عيسى، احمد فؤاد نجم، محمد عودة.

القاهرة في 15 ابريل 1981

لائحة تضامن من تونس مع عبد القادر الشاوي

نحن الأدباء والكتاب الممضين أسفله، استجابة للنداء الموجه من اتحاد كتاب المغرب الى جميع الكتاب العرب وغير العرب، للدفاع عن حرية الرأي والتعبير والمطالبة باطلاق الناقد المغربي عبد القادر الشاوي المعتقل منذ سنة 1974، نؤكد تضامننا مع بيان اتحاد كتاب المغرب المنشور في الصحف خلال شهر كانون الأول (ديسمبر) الماضي وكل البيانات السابقة بشأن الناقد المعتقل.

ونحن نذكر بأن عبد القادر الشاوي ساهم بقسطه في تطوير النقد الأدبي في المغرب الأقصى من خلال دراساته ومقالاته في «مواقف» و «العلم الثقافي» و «اقلام» و «انفاس»، ودراساته عن شعراء الأرض المحتلة، اضافه الى مقالاته عن القصة والرواية العربيتين، وهو ما زال ينشر كتاباته رغم وجوده وراء القضبان منذ سبع سنوات.

وفي الختام نطلب من «لجنة الدفاع عن حرية الكاتب المغربي» التي تسلمت من اتحاد كتاب المغرب ملفا عن الشاوي أن تضطلع بالمهمة التي تفرضها عليها المسؤولية.

الامضاءات :

المنصف المزغني ــ محمد مواعدة ــ عمر بن سالم ــ احمد الحاذق العرف ــ عبد الكريم قابوس ــ حسين الواد ــ حميدة الصولي ــ عبد الحميد مواعدة ــ الحبيب المخ ــ ابوزيان السعدي ــ د. أحمد أبو مطر ــ محمد الجزائري ــ محمد معالي ــ نور الدين صمود ــ نعيمة الصيد ــ محمد مصمولي ــ عمار بن منصور ــ رشيد خشانة ــ يوسف الصديق ــ مصطفى التواتي ــ محمد الحبيب المرزوقي ــ محمد الحبيب الزناد ــ سالم ونيس ــ جمال الدين الحاجي ــ الطاهر الهمامي ــ سمير العيادي ــ الهادي التيمومي ــ عبد السلام بن حميدة ــ مصطفى كركوتي ــ سميرة الكسراوي ــ محمد الهادي الشريف ــ المنصف السطنبولي ــ محمد العوني ــ سوف عبيد ــ محمود التونسي ــ جلول عزونة ــ حسونة مصباح ــ محمد مومن ــ عروسية النالوتي ــ عاطف عودة ــ منير الشرفي ــ سلوى شطورو ــ عزالدين المدني.

جريدة «المستقبل» ــ تونس ــ 9 مارس 1981.

نداء : بعد اطلاق سراحي، أطالب بحريتي / عبد اللطيف اللعبي

منذ إطلاق سراحي في 18 يوليوز 1980 (بعد اعتقال دام 8 سنوات ونصف) وأنا أقوم بمساعي لدى المسؤولين للحصول على جواز السفر وذلك كي أتمكن من الذهاب الى سويسرا قصد العلاج إذ أن العصبة السويسرية لحقوق الانسان وجهت لي دعوة في هذا الشأن منذ أكتوبر 1980 كما توصلت مؤخرا بدعوة مماثلة من المؤسسة السويسرية للأبحاث الطبية.

إنني في حاجة كذلك لجواز السفر كي اتمكن من تلبية الدعوات التي وجهت الي من طرف عدة مؤسسات ثقافية مغربية ودولية (جمعية الكتاب السويسريين، جمعية الأدباء الفرنسيين، رابطة القلم الدولية بمناسبة انعقاد مؤتمرها الدولي 45 في ليون، شتمبر 1981، المؤسسة الوطنية للفنون بروتيردام بمناسبة المهرجان العالمي للشعر الذي سينعقد من 14 الى 20 يونيو 1981، ومن المعلوم أنني لم استطع تلبية دعوة اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين للمشاركة في لقاء الشقيف ببيروت في يناير الماضي نظرا لعدم حصولي على جواز السفر في الوقت المناسب).

رغم الوعود، لم تسفر المساعي التي قمت بها عن أية نتيجة ملموسة.

إن اطلاق سراحي كان اذن اجراء محدودا. فرغم الحرية، انني لازلت أعيش أوضاعا هشة حيث أن ابسط حقوقي مهضومة مما يتناف مع كل الاعراف والقوانين. هكذا :

ــ رغم المساعي التي قمت بها لدى وزارة التربية الوطنية لم استرجع بعد عملي في التعليم الذي كنت اشغله قبل اعتقالي سنة 1972.
ــ ان أعمالي الأدبية المنشورة في فرنسا ولبنان لا زالت تتعرض للحجز عند الدخول للمغرب.
ــ لقد لاحظت غير ما مرة خروقات لسرية مراسلاتي الشخصية.
ــ لازال رجال الأمن يترددون على منزلي ويطالبوني بالحضور لمركز الشرطة من أجل اثبات حضوري هذا في الوقت الذي لا زالت أوضاعي الصحية تتدهور باستمرار بسبب عدم تمكني من اجراء الفحوص الضرورية وتلقي العلاج الملائم.

إن هذه الأوضاع وتلك الممارسات غير عادية وتعسفية خصوصا وان السلطات القضائية سبق لها أن سلمت لي وثائق إدارية تثبت أنه ليست لي سوابق قضائية (نسخة السجل العدلي وبطاقة السوابق). ان هذه الوثائق تعني منطقيا أنني استرجعت حقوقي المدنية وبأن الاجراء الذي شملني في 18 يوليوز 1980 كان عفوا شاملا.

بعد 10 شهور من المساعي المضنية، قررت التوجه (كآخرمسعى) الى الوزير الأول ووزير العدل في رسالة مفتوحة أطلب فيها منه أن يتحمل مسؤولياته والعمل على ايجاد حل عادل ومستعجل للمشكل الذي أعاني منه.

من الممكن أن تشق هذه الرسالة طريقتها. ومن الممكن أن لا تفلح في ذلك. قد تصطدم في آخر المطاف بحائط الرفض أو اللامبالاة.

وفي هذه الأثناء تبقى حياتي معرضة للخطر. وعندما أقول حياتي، يجب مراعاة خصوصيتي الفكرية والشعورية. الحياة بالنسبة الي، وهذا ما قلته وكررته، معناها ذلك التأثر المفجع الدائم الذي يجعلنا نرفض كفن الموت كيفما كانت تجلياتها. ان نخفق بايقاع قلب العالم، ان نقتسم كلية المعاناة، ان نثبت حضورنا جسما وقلبا في درب كل الكرامات المهانة، ان نصُون الى آخر رمق تلك النواة التي لا يمكن تحطيمها للهوية البشرية والتي تحمل اسم الحرية.

هكذا أفهم حياتي. لهذا السبب لم امت طوال الثماني سنوات ونصف من المنفى المطلق الذي فرض علي كي تتفكك قصيدة الحياة التي كنت أحملها في أعماقي، ثم تهترىء فتتحول الى سم قاض وعلى عكس ذلك تماما ازهرت شجرة الحديد، استطاعت الحياة أن تخرق كل دُروع قلعة المنفى.

إن القصيدة التي كنت أحملها في أعماقي تحولت الى اختبار بالنار ولكنها لم تدمرني.

لقد خرجت سالما أوقاب قوسين من تلك الحلبة التي كان من الممكن ان تتحول بالنسبة لي الى قبر عظيم ومثالي ولكن الى قبر مع ذلك.

لقد بقيت وفيا لحبي، بقيت مهووساً بحبي الكبير : حبي لشعبي، لكل الشعوب المضطهدة، للحرية، للعدل الذي ينضج كفاكهة ذكاء الانسان وقدرته على العطاء لقد اصبحت أكثر وفاء لحبي هذا لأنني تعلمت الشيء الكثير عن قدراتي وحدودي، عن وطني وعن العالم، عن حِيَل التاريخ ووعوده.

إن هذا كله هو الذي يضايق البعض ويحول، بعد مرور عشرة اشهر على اطلاق سراحي، دون استرجاعي لحقوقي المدنية، ويؤدي الى حرماني من أبسط الحقوق المعترف بها دوليا حق الانسان في العلاج واختيار طبيبه، حق التنقل من أجل معانقة، عبر الحدود، الرجال والنساء الذين مدوا له يدهم الأخوية في أحلك أوقات المحنة.

إنني أطالب اليوم، وبصوت عال بهذه الحقوق، كيفما كانت المخاطر التي يعرضني اليها هذا الجهر.

إنني أؤكد وبصوت عال أنني مستعد لجميع التضحيات لاسترجاع هذه الحقوق.

إنني أنادي كل الضمائر الحية للمؤازرة والفعل.

الرباط 22 ماي 1981

عبد اللطيف اللعبي

المطالبة بالإفراج عن الكتاب والصحافيين الوطنيين التقدميين المصريين

من الكتاب والصحفيين المغاربة والكتاب والصحفيين العرب
المقيمين في المغرب
إلــى
السيد وزير الثقافة والاعلام في جمهورية مصر العربية

علمنا بمزيد من الأسف أنباء عن ملاحقة واعتقال بعض الصحفيين والكتاب المصريين الوطنيين والتقدميين الذين يساهمون في ارساء ثقافة وصحافة عربية قومية وتقدمية وفي طليعتهم السيدة الناقدة فريدة النقاش والسادة : محمد يوسف الجندي، عريان نصيف، حسين عبد ربه، وهؤلاء الأربعة مازالوا رهن الاعتقال.

نأمل من السلطات اطلاق سراحهم والكف عن ملاحقة ومصادرة حريتهم ككتاب وصحفيين يقومون بدورهم الحضاري لتبقى مصر عربية، واحة ديمقراطية حقيقية بالفعل.

الربـاط في 23 ابريل 1981

نسخة الى كل من :

نقابة الصحفيين المصريين، حزب التجمع، المجلس الأعلى للثقافة، المركز الثقافي المصري في الرباط، الصحف الوطنية في المغرب وجمهورية مصر العربية.

التوقيعات :

عبد اللطيف اللعبي، عبد الجبار السحيمي، محمد بنيس، عبد الكبير الخطيبي، محمد برادة، محمد العربي المساري، علي أومليل، خناثة بنونة، هاديا سعيد، مصطفى المسناوي، عبد الله راجع، محمد البكري، فاضل يوسف، خالد الجامعي، ادريس الناقوري، ادريس الملياني، مبارك ربيع، أحمد لمسيح، ميلودي شغموم، عبد الله زريقة، محمد المهدي بناني، عمر نجيب، طلحة جبريل، نجيب خداري، محمد الاحسايني.

انتظروا في أعدادنا القادمة :

ملف عن وضع الفلسفة بالعالم العربي

ملف عن الحركة السلفية
